العدد

440

كانون الأول

2007

مجلة أدبية شهرية تصدر
عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

للنشر في المجلة

- ترسل الموضوعات مطبوعة. أو بخط واضح وعلى وجه واحد من الورقة. ولا تقبل إلا النسخة الأصلية.
- يراعى في الشعر أن تكون القصائد مشكولة في المواضع الضرورية. مع مراعاة علامات الترقيم.
- يجب ألا تكون المادة منشورة من قَبل. حيث ستمتنع المجلة عن التعامل مع أيّ كاتب يثبت أنه أرسل للمجلة مادة منشورة في أيّة مطبوعة.
- يراعى في الدراسات قواعد المنهج العلمي من حيث التوثيق وذكر المراجع والمصادر حسب الأصول.
- هيئة التحرير هي الجهة المحكّمة والمخوّلة بالموافقة على النشر أو الاعتذار دون ذكر الأسباب.
- يرسل الكاتب اسمه الثلاثي واسم الشهرة الذي يُعرف به (إن كان له اسم شهرة) وعنوانه البريدي، ونبذة عن سيرته الذاتية، وصورة شخصية (للمرة الأولى فقط).
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.
- المواد جميعاً.. يفضل أن تكون مرفقة بالصورة المناسبة والضرورية لها.

الآراء الواردة في المواد المنشورة لا تعبّر بالضرورة عن رأي المجلة.

المراسلات

باسم رئيس التحرير. اتحاد الكتاب العرب دمشق. المزة أوتستراد

ص.ب: 3230

هاتف: 6117240. 6117242. 6117243. فاكس: 6117244

البريد الإلكتروني: Emailunccriv@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت:

www.awu-dam.org

للاشتراك في المجلة

داخل القطر أفراد	1000
مؤسسات	1200
الوطن العربي أفراد	3000
مؤسسات	4000
خارج الوطن العربي أفراد	6000
مؤسسات	7000
أعضاء اتحاد الكتاب العرب	500

محتـــــوى الموقـــــف الأدبـــــي

جورج يوسف شدياق	شر أعداء المرء	1 17

الـعدد 440 كانون الأول

2007 / 8

رامبو أميـر الجنون الجميل

فادية غيبور

هناك في مدينتي الجبلية الصغيرة البعيدة... كان المطر يتهاطل ناعماً عذباً على الشرفة الصغيرة..وكان ثمة سحر خاص يوشح مساء المدينة التي انتظرت المطر طويلاً.. وعهدها به يبدأ منذ أواخر شهر أيلول.. وقفت وراء الزجاج أتامل ما تبقى من خضرة الجبل وهي تتنفس دفئاً تحت رذاذ المطر التشريني العذب.. و.. رنّ جرس الهاتف.

. أنا "أمير" أما تذكرينني.. تحدثنا بعد الأمسية الشعرية في الحسكة..

. أهلاً أمير.. كيف حال الشعر؟!..

. التقيت والزملاء احتفاء بمناسبة بذكرى عيد ميلاد الشاعر العظيم "رامبو"..

. كيف تحتفلون؟!..

نتحدث عن سيرة حياته وما يزاد عليها من معلومات بين وقت وآخر.. وهذا أجمل ما في حياة رامبو الذي ما زال كثير من الباحثين والنقاد يحاولون معرفة المزيد من التفاصيل الصغيرة عن حياته، من خلال اكتشاف وريقة تركها هنا أو هناك.. من خلال رسالة أرسلها إلى أخته أو إلى أحد أصدقائه.. وكأنما ليظل شاغل الأوروبيين باستمرار..

. خيراً تفعلون.. أحييكم بمودة..

. كلّ عام وأنت بخير..

. وأنتم.. سلم على أصدقائك..

انتهى الحديث الهاتفي..لا يزال المطر يهمي بعذوبة.. وما زلت على الشرفة أراقب من خلف الزجاج ما تبقى من خضرة الجبل وهي تتنفس دفئاً تحت رذاذ المطر التشريني العذب..

أسرني وأثار إعجابي ما أخبرني به الشاعر الشاب " أمير" ؛ فالاحتفاء بعيد مولد شاعر مبدع أمر جميل يستحق الاهتمام والاحترام؛ فكيف إذا كان المحتفى به "رامبو" أمير الجنون الجميل بلا منازع؟!....

ولا بد هنا من الإشارة إلى احتفاء الأوروبيين . قبل ثلاث سنوات . بذكرى مرور قرن ونصف على ولادته، وإن كانت خصوصية المناسبة قد تجلت أكثر في فرنسا التي

أنجبته..

ولد آرثور رامبو في العشرين من تشرين الأول سنة ألف وثمانمئة وأربع وخمسين في بلدة "شارلويل" الصغيرة الهادئة، وتعتبر مسيرته الشعرية من أقصر المسيرات زمنياً فأعماله لا تتجاوز مئة صفحة منجزة ومكتوبة بخط يده قبل العشرين من عمره.. ربما كان هذا مدهشاً، لكن المدهش أكثر هو الاحترام لقيم الشعر وتقاليده؛ لأن احتفال الفرنسيين بمرور مئة وخمسين سنة على ولادة " رامبو" كان احتفالاً مميزاً تجلى في عدة تظاهرات من أهمها صدور كتاب (رامبو بعد رامبو) عن دار "تكستويل" في باريس؛ وهذا الكتاب يُعد من أهمّ وأطرف الكتب التي تناولت المرحلة الأخيرة من حياة رامبو بشكل خاص؛ يضمّ مختارات مما قيل في رامبو أو عنه، فرنسياً وعالمياً، جمعها وقدّم لها الأديب (كلود جان كولاس)..

وتأتي أهمية هذه «المختارات» من كونها تظهر أهمية الأثر الذي تركه رامبو في الأدب الحديث على مستوى العالم، وأهمية ما أحدثه من ثورة على صعيد الشعر والفن، على الرغم من قصر عمره.. فقد أنهى "حرفة" الشعر في العشرينيات من عمره ليبدأ حرفة الحياة الأخرى، الحياة الهائمة، الحرة، الغريبة والصامتة.. وكان صوته صوت طفل وصوت عجوز في آن معاً، كان صوتاً متعدد الاتجاهات يمكن التمييز فيه بين نبرة الحكمة وصرخة الحرية وصدى المجهول.

في هذا الكتاب يتحدث عدد كبير من الأدباء والشعراء والفلاسفة والنقاد والفنانين عن هذا الشاعر الجميل (رامبو) الذي فتنهم وأثّر فيهم وفتح أمامهم آفاقاً رحبة للبحث والنقد والكلام.

يقول مؤلف الكتاب: (ما زال رامبو، هنا، قريباً جداً، إلى جانبنا، في الأمام... وصوته لم ينطفئ مع انقطاعه عن الكلام، لم ينطفئ حتى بعد موته. ما تراه يكون هذا السر، هذا الافتتان به الذي سيطر علينا به؟ من أي سحر صيغت هذه الظاهرة؟ لقد أصبح رامبو بطل حداثتنا. إنه أحد الرئيسية الرئيسة في هذه الحداثة، الأساطير التي أسست هذه الثقافة غير اليقينية، المضطربة.

إنّ. مسلكه، صوته وحضوره... تسربت إلى الآداب كلها، فإذا هي راهنة أكثر من قبل، حقيقية أكثر. هكذا يرسخ كلود جان كولاس في المقدمة حقيقة الأثر الذي حفره رامبو في ذاكرة الشعر في عصره والعصر الذي تلاه والعصور المقبلة.

ويضيف: (إننا نجد رامبو حتى في المكان الذي لم يذهب إليه البتة، في المكان الذي لا يمكن انتظاره فيه).

ويبدو هذا الكلام حقيقياً حدّ الدهشةِ فرامبو موجود في قلوب معجبيه وعشاق شعره تماماً كما المتنبي ونزار قباني وأمل دنقل وبدوي الجبل ونديم محمد وحامد حسن وكلّ

شاعر مبدع استطاع أن يتجاوز رؤى عصره ليطل على الحياة الإنسانية الشاسعة الشاملة..

واخيراً.. أشكر الشاعر الشاب "أمير" الذي دفعني اتصاله الهاتفي للبحث من جديد عن رامبو واللقاء به ولو كان هذا اللقاء من خلال كتاب نشر في فرنسا بمناسبة مرور قرن ونصف على مولده.. وهكذا تمضي...

تمضي الأيام والشهور والسنون و..يظل رامبو ، في واجهة المشهد الشعري الفرنسي والعالمي، رمزاً للشعرية الحقة ولجنونها الجميل الذي عاشه رامبو شعراً وحياة تضج وتصخب بالحداثة.. من خلال التجربة التي خاضها بروحه وجسده..

*** المعلومات الواردة في الزاوية عن الأنترنت بتصرف.**

الدراسات

إشكالية التأويل ومرجعياته
في الخطاب العربي المعاصر

د. حفناوي بعلي/ الجزائر

الملخص

إن أول عمل دشن لحظة استقبال المفهوم الغربي "الهرمونيطقا" /التأويل في الخطاب العربي المعاصر، يتمثل في دراسات، كان قد أنجزها نصر حامد أبو زيد تناولت الهرمونيوطيقا /التأويل/ تفسير النص". شكلت هذه الدراسات زمن ظهورها، وما زالت، حدثاً تأسيسياً في الخطاب النقدي العربي، وفي التعريف بنظرية غربية وتقديم أبرز أصولها، ومبادئها إلى النقاد العرب. على اعتبار الهرمينوطيقا، هي البديل النظري والمنهجي في تجاوز معضلة تفسير النص. لذلك شرع في تقديم مبادئها وأصولها، كما تشكلت مع شلير ماخر وديلتاي، ثم هايدجر وجادامار، وصولاً إلى بيتي وهيرش وريكور.

يعد الأستاذ الدكتور سعيد علوش من المغرب الأقصى؛ من المهتمين بقضايا الحداثة وما بعد الحداثة في الأدب والنقد والترجمة، وفي الدراسات المقارنة وانفتاحها على فضاءات جديدة من الدرس المقارن، ويبدو أن كتابه هرمنوتيك النثر الأدبي"، بطابعه التنظيري، يمثل مقدمة لمشروع نقدي في هذا المجال/ التأويل.

يرصد علوش في كتابه هذا مظاهر التنوع في الصورة الاصطلاحية، التي ظهر فيها المفهوم الغربي للهرمونتيك/ التأويل. وهذا التنوع في اقتراح المقابلات العربية ناتج بالضرورة، عن تنوع في الأطر المعرفية، والمرجعيات النظرية والفكرية، التي يصدر عنها أصحابها، بل إن المصطلح المقترح، لاسيما في صيغته الدخيلة، ينطق ويفصح بالمرجعية الأجنبية، التي تأثر بها الناقد

علوش، فمن مرجعية أنجلوسا كسونية مع "نصر حامد أبو زيد" بالمشرق العربي، إلى مرجعية فرانكوفونية مع سعيد علوش بالمغرب العربي.

في هذا الإطار الفكري والنقدي، يأتي كتاب "نظرية التأويل" لمصطفى ناصف، الذي اهتم فيه بقضية التأويل في الثقافة الغربية المعاصرة، وفي التراث العربي. أثار في هذه الدراسة العديد من القضايا، وناقش بعض المناهج والنظريات النقدية، داعياً إلى تبني المنهج التأويلي في قراءة تراثنا مستعمِلاً تارة مصطلح التأويل، وتارة أخرى نظرية التأويل.

وتوقف عند أصل الكلمة في التراث الإغريقي والقديم على وجه العموم، وفي الفينومولوجيا الألمانية والفلسفة الوجودية. ويتناول من المغرب عبد العزيز بومسهولي "أدونيس" بقراءة تأويلية في كتابه الموسوم بعنوان: الشعر والتأويل، قراءة في شعر أدونيس، حيث يشير إلى أن أدونيس يبلغ ذروة تفجير الرؤيا الإستبطانيى، بخلقه لكون شعري متميز سمته التشاكل، حيث تتداخل في تجربته الفريدة، تشكيلات خطابية متعددة، بعضها يمكث في التراث الصوفي الإنساني القديم، تراث النفري على وجه الخصوص، وبعضها الآخر يطفح من رؤية معاصرة، ومن خلال هذا التشاكل، يتمكن الشاعر من اختراق الخطابين معاً: القديم والمعاصر.

مرجعيات التأويل.. الهرمينوطيقا

تترجم عادة كلمة Hermeneutique بـ "فن التأويل"، وتعني فن تأويل وتفسير النصوص بتبيان بنيتها الداخلية والوصفية ووظيفتها المعيارية والمعرفية، والبحث عن حقائق مضمرة في النصوص، وربما المطموسة لاعتبارات تاريخية وإيديولوجية، وهذا ما يجعل فن التأويل يلتمس البدايات الأولى والمصادر الأصلية، لكل تأسيس معرفي وبرهاني وجدلي. وهي الدلالة التي يمنحها "لسان العرب" لابن منظور: "التأويل المرجع والمصير، مأخوذ من آل يؤول إلى كذا أي صار إليه".(1).

وتطلق كلمة "هرمينوطيقا" على الاتجاهات المختلفة، التي يعتنقها بعض الفلاسفة والمفكرين، الذين يعطون اهتماماً خاصاً لمشكلات "الفهم"، و"التأويل" أو التفسير، فالكلمة إذن تصدق على نظرية التفسير ومناهجه.

واللفظ اليوناني المستمدة منه يشير في وقت واحد إلى عملية الكلام وعملية التفسير، مما قد يعني أن الكلام هو طريقة "يفسر" بها الشخص أفكاره للآخرين، وإن كانت الهرمينوطيقا تعني في الاستعمال الفلسفي

والأكاديمي تفسير النصوص.

وتاريخياً، ارتبط التأويل "الهرمينوطيقا" في البداية بمحاولات تفسير أعمال هوميروس والشعراء الإغريق، وبذلك ارتبط التفسير بالفيلولوجيا (علم اللغة) وبنقد النص، ثم ارتبطت بإشكالية قراءة النصوص اللاهوتية والنصوص المقدسة، المنطلقة من "تواز أو موازنة بين معنيين: المعنى الحرفي وهو العهد القديم، والمعنى الروحي وهو العهد الجديد. وقد تجاوز هذه الثنائية إلى ثلاثية فرباعية، وهي: أن النص يحتوي على المعنى الحرفي أو المعنى التاريخي، والمعنى الأخلاقي، والمعنى الصوفي أو المعنى الروحي، أو على أربعة وهي: المعنى الحرفي والتمثيلي والخلقي والغيبي"(2).

هذا الأمر دفع أحد اللوثريين، وهو "ماتياس فلاسيوس" إلى الثورة على سلطة الكنيسة في مسألة مصادرة حرية قراءة النص المقدس، ليقترح أولوية التراث في تأويل بعض المقاطع الغامضة من النص وطابع الاستقلالية في فهم محتوياته بعزلٍ عن كل إكراه أو توجيه قسري.

إذن يعود الفضل إلى "فلاسيوس" في تأسيس حلقة فن التأويل، والتي تنقل من الفهم الشامل والكلي للمعنى، الذي يختزنه النص إلى فهم أجزاء هذا النص. وعليه ينشأ تأويل شبه دوري يستند فيه الفهم الكلي على فهم أجزائه وعكسه، فمثلاً تأويل الإنجيل ينبغي أن يفهم كل كتاب وكل مقطع، انطلاقاً من الدلالة العامة لمجموع الكتب، وهذه الدلالة الشاملة تتشكل بالإسناد إلى فهم كل جزء على حدة.

هذه الإزاحة التي مارسها فلاسيوس في قضايا تأويل وفهم النصوص، بعيداً عن الإطار الإيديولوجي والسياج الدوغمائي المغلق الذي تتحصر فيه ليس كافية، لأن هناك عوامل أخرى أغفلها فلاسيوس، وهي قراءة كل كتاب في ضوء مختلف الظروف التاريخية والاجتماعية والسياقات والاستعمالات اللغوية(3).

ما هو الموطن والمكان الأولي لقيام التأويل - الهرمينوطيقا - وانتشاره؟

في البداية، كان الأمر يتعلق في الثقافة الغربية اليهودية المسيحية، بقانون النص التوراتي: هذا المكان حاسم للغاية بحيث إن عدداً كبيراً من الباحثين يحاول جعل التأويل مماثلة لشرح التوراة، وإعادة تأويل الأحداث والشخوص وفي مؤسسات التوراة العبري، هذا إذا استخدمنا مصطلحات إعلان المسيحية فيما بعد، وعلى يد الأحبار اليونانيين وكل الهرمينوطيقا الوسيطية، التي كتب تاريخها الحبر "لوباك"، ثم تأسيس الصرح المعقد للمعاني الأربعة للكتاب المقدس، وأخيراً، لقد

أصبح التأويل في العصر الحديث، يعني ترجمة دلالة سياق ثقافي معين إلى سياق ثقافي آخر، وفق قاعدة مفترضة لتكافئ المعنى. وفي هذا المستوى يلتحق التأويل التوراتي بصيغتي تأويل الآخرين. وبالفعل فمنذ عصر النهضة، وانطلاقاً من القرن الثامن عشر خصوصاً، شكلت فيلولوجيا النصوص الكلاسيكية حقلاً ثانياً للتأويل مستقلاً عن التأويل السابق، بحيث كان استرداد المعنى في المرحلتين معاً، يسعى إلى أن يكون إعلاناً لشأن المعنى نقلاً أو ترجمة.

وبعبارة أخرى يمكن تعريف الهرمينوطيقا بأنها فن "القراءة"، أي فن حل النصوص وتفكيكها والكشف عن معانيها. والذي أضافه المفكرون المحدثون الهرمينوطيقيون، هو أنهم عملوا على مد فكرة "النص" إلى كل مجالات الوجود الإنساني، واعتبار الحياة نفسها نوعاً من "النص" أو على شيء يشبه النص، الذي يمكن قراءته وتوضيحه وإبرازه، وأن ذلك يتم بطريقة تشبه الطريقة، التي يفسر بها التحليل النفسي معنى الأحلام.

ويقوم منهج التفسير في أساسه على افتراض أن الكلام له معنيان؛ أحدهما هو المعنى الظاهر والآخر هو المعنى الخفي أو المستتر أو الباطن، مما يعني أن اللغة لها هي أيضاً وظيفتان، إحداهما هي التعبير والأخرى وظيفة رمزية، تتطلب البحث عما ترمز إليه. وقد أدت هذه التفرقة إلى قيام اتجاهين في التفسير: الاتجاه نحو استرجاع المعنى وإعادة بنائه، وهو الذي يتبعه رجال الدين الذين يهتمون باسترجاع المعنى الأصلي للرموز في "العهد الجديد" والاتجاه الآخر يقوم على الشك ويضم مفكرين من أمثال نيتشه وماركس وغيرهم، ممن يهتمون بتحليل أو تجزئة المعنى، وليس تجميع الأجزاء كما هو الشأن في الاتجاه الأول،ورد ذلك المعنى إلى عوامل ودوافع كامنة وخفية.

وهكذا أمست مهمة التأويل تقوم على الاقتراب من هذه الهوية الدلالية المفترضة، وذلك بالاعتماد على وسيلتين وحيدتين هما: عملية نزع هذا المعنى من سياقه ووضعه في سياق جديد. وتعد الترجمة بالمعنى الواسع للمصطلح بمثابة نموذج لهذه العملية.(4).

ويرجع الفضل لـ "شليرماخر" Schleiermacher في أنه أول من عمل على توسيع دلالة "الهيرمينوطيقا" فيما وراء نطاق اللاهوت، أو المشكلات الجزئية في تفسير النصوص الدينية. وهي الأنظمة الأربعة التي انشغلت بها الهيرمينوطيقا أو فن التفسير التأويل حتى القرن التاسع عشر. وبذلك فإن إسهام شليرماخر، كان بمثابة محاولة أولى لتأسيس الهيرمينوطيقا، بوصفها نشاطاً عاماً

في التفسير يقوم على الفهم. ومع ذلك فقد ظل تفسير النصوص الدينية هو ما يشغل اهتمام شليرماخر في المقام الأول. ولذلك فإن "جادامير" على الرغم من اعترافه بفضل شليرماخر في تأسيس الهرمينوطيقا كنظرية عامة في الفهم، إلا أنه يرى أن شليرماخر قد جعل اهتمام اللاهوتي نصب عينيه بوضوح، قاصداً أن يجعل من هرمينوطيقاه ـ كنظرية عامة في فن الفهم ـ ذات فاعلية في العمل الخاص المتعلق بتفسير الكتاب المقدس.(5)

فالحركة بدأت إذن على أيدي علماء الكلاسيكيات واللاهوت، الذين حاولوا وضع قواعد تحكم التفسير الصحيح للنصوص الكلاسيكية والدينية الأساسية، ولكنها لم تلبث أن اتسعت وامتدت لتشمل النصوص الأدبية وغيرها، بل وتجاوزت هذا المجال إلى مجالات علم النفس والاجتماع والانتروبولوجيا والتاريخ وبقية العلوم الإنسانية، على أساس أن الحياة الإنسانية عملية تضفي معنى على الأشياء، ولذا تحتاج أن تقرأ بقصد الفهم والتأويل والتفسير.

حتى إننا لا نستطيع أن نحصي المذاهب المتشبعة لخوضهم في مبدأ تأويل النص القرآني"، وكذا في مقاصد الفقهاء وعلماء الأصول، وعلماء البلاغة والنقاد القدماء. وعلماء الكلام والمتصوفة وإخوان الصفاء.

ويرجع التأويل باعتباره منهجاً في فهم القرآن وإدراك معانيه المتشابهة إلى القرآن نفسه. فقد ورد في قوله تعالى ﴿هو الذي أنزل عليك الكتاب منه آيات محكمات، هن أم الكتاب وأخر متشابهات. فأما الذين في قلوبهم زيغ، فيتبعون ما تشابه منه ابتغاء الفتنة وابتغاء تأويله، وما يعلم تأويله إلا الله﴾ ـ سورة آل عمران، الآية 7.

إن لفظ التأويل مأخوذ من (أول) وهو الرجوع. يقال آل إليه أولاً، أي رجع. ويقال أول الكلام تأويلاً إذا تدبره وقدره برده إلى أصله، أي دلالته الحقيقية. كما أن التأويل هو تعبير الرؤيا.

لذلك أخذ التأويل في اصطلاح المفسرين، معنى التفسير تارة وهو بيان المعنى في اللفظ. وهو المعنى الذي استعمله الطبري. كما أخذ معنى صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معناه الباطن، باعتبار المعنى الأخير هو المقصود منه.

أما عند الفقهاء الأصوليين، فالتأويل يرادف "التفسير"، لأن للفظ المجمل إذا لحقه البيان بدليل ظني سمي مؤولا. وإذا لحقه البيان بدليل قطعي سمي مفسراً.

وقد قسم العلماء التأويل إلى قسمين:

وهما التأويل المنقاد، والتأويل المستكره. فالمنقاد هو الذي لا يجافي منطق اللغة ولا ينأى عن دلالتها، وأما المستكره فهو على العكس منه، في محاولة لتأييد المذهب أو النزعة.

وهذا ما نراه بوضوح في بعض تفاسير المعتزلة والشيعة والمتصوفة، حيث نجد في تفاسيرهم البعد عن اللغة والسياق، وكل القرائن المحيطة بالنص لحمل لآيات على معان ذوقية أو خيالية أو مذهبية. ويرى المستشرق "جولد زيهر" أن النزعة العقلية التأويلية، قد بدأت قبل المعتزلة بوقت طويل، وقد لاحظها في تفسير مجاهد، ثم في تفسير أستاذه "ابن عباس"، الذي يقول عن نفسه" أنا ممن يعرف تأويله"، ثم الطبري بعده.(6).

علينا أن نذكر في هذا السياق أن عمار بن ياسر، كان في معركة صفين يرتجز:

نحن ضربناكم على تنزيله... واليوم نضربكم على تأويله.

فهل يدل ذلك على أن التأويل نبت أول ما نبت في مواجهة التفسير اللفظي، الذي كان يقوم به العلماء الأمويون؟ مهما يكن من أمر هذا الخبر وصحته، فإن التأويل كان يعني منذ البداية توخي معنى في القرآن غير المعنى الظاهر. وكان من رواد هذه النزعة "الجعد بن درهم"، الذي عده خصومه من المعطلة، أي القائلين بإنكار الصفات الإلهية تأويلاً للنصوص. وكان لآرائه امتداد في مفكر آخر، هو "الجهم بن صفوان"، فحمل النصوص القرآنية كذلك على التأويل.

لقد نشأ التأويل من طبيعة النظر في القرآن لفهم آياته المتشابهة في وقت مبكر. ودعت إلى هذا التأويل دواع من الرد على المخالفين السياسيين أو المنشقين عن الجماعة، أو من الرد على ذوي الأهواء ومثيري الشبهات من اليهود والنصارى، عند اختلاطهم بالمسلمين في بلاد الشام، أو من المجوس والصابئة عند اختلاطهم بالمسلمين في الأمصار بالعراق وبلاد فارس. وهناك من يرد التأويل إلى أسباب نزول آيات المحكم والمتشابه في القرآن. ولم يلبث أن تشعب الجدال حول قضايا سياسية وعقدية في أواخر العصر الراشدي، واستخدم التأويل في دعم آراء المخالفين وخصومهم على حد سواء. وقد كانت رسالة الحسن البصري في (القدر) من أول النصوص، التي كتبت مستفيدة من منهج التأويل بشكل بدائي.(7).

ويأخذ التأويل نفساً جديداً على يد علماء اللغة في العصر ذاته حينما يؤلف أبو عبيدة معمر بن المثنى كتاب "مجاز القرآن"، وتظهر مصطلحات المجاز والتشبيه والتمثيل في المستوى الأسلوبي، لإخراج معنى الآيات

عن دلالتها الموهمة بالتشبيه أو الظلم أو الجبر، مما يتفق مع عقيدة أبي عبيدة (الخارجي) المتفق إلى حد ما مع عقيدة المعتزلة. وقد ساهم أبو عبيدة فعلاً في حمل الكثير من الآيات على معنى يتفق مع العقل في تنزيه الذات الإلهية، عن الأمر بالظلم أو الفساد أو عن التجسيد، متوسعاً في معنى المجاز بجعله أداة طيعة في يد المؤول للآية حسب اعتقاده.

وهذه المحاولات، هي التي مهدت لمرحلة ثانية قام المعتزلة خلالها بممارسة التأويل، وقام أحدهم بمحاولة جعل التأويل قانوناً يرجع إليه، وهو "القاسم بن إبراهيم الرستي، الزيدي المعتزلي، حيث يقيم التأويل على أساس منهجي ثم جاء القاضي عبد الجبار فجعل من المحاولة نظرية عامة لممارسة التأويل للخطاب القرآني، والذي ينتهي إلى أن الراسخين في العلم، يعرفون تأويل القرآن انطلاقاً من محكم آياته، وما ترتكز عليه محكماته من أسس عقلية.(8)

هذه الظاهرة دعت طائفة من العلماء من هذا الفريق أو ذاك الكتابة عما سموه (قانون التأويل). ويأتي الإمام أبو حامد الغزالي في مقدمة الأشاعرة، الذي وضعوا قانوناً للتأويل، وذلك في رسالة له بهذا العنوان (قانون التأويل)، وفي كتاب آخر هو (فيصل التفرقة). ويؤكد الرازي التصور نفسه، الذي قدمه الغزالي عن قانون التأويل في كتابه (نهاية العقول في دراية الأصول).

وقد اهتم علماء المغرب والأندلس، بما كان يزخر به المشرق من تيارات ومعتقدات ومذاهب كلامية في العصور التي نتحدث عنها. وهكذا نرى أن (قانون التأويل)، يمتد إلى علماء الأندلس، فيؤلف فيه ابن العربي المعافري، غير أنه لم يكن محصوراً بموضوع التأويل، وإنما كان تأليفه جامعاً لعلوم شتى، تتصل كلها بمناهج تفسير القرآن وفهمه، مع استطراد كثير من المعارف والحقائق الدينية.(9)

ويمثل ابن رشد موقف كل فلاسفة الإسلام من "قضية التأويل"، إن لم نقل إنه صاغ نظرية عامة للتأويل سماها (قانون التأويل). لقد وضع ابن رشد قواعد التأويل، كما حدد أولئك الذين يكشف لهم عن نتيجة هذا التأويل، أو بمعنى آخر الذين يكشف لهم عن الحقائق الباطنية المستترة وراء المعنى الظاهري للنص الديني. وقد تشدد ابن رشد في وجوب تطبيق قواعد التأويل.(10)

وظف ابن رشد وابن البناء والمكلاتي والشاطبي، المبادئ المنطقية وأصول الفقه. فإذا كان المنطق هو معيار العلم وقسطاسه، فإن علم الأصول هو معيار الفقه وميزان

مسائله، وقد تضافر المعياران لصياغة مبادئ وقواعد تأويلية، تعصم من القول في الشريعة بما لا سند له من نقل أو عقل. واعتماداً على هذين المعيارين وضعوا قوانين تأويلية، تراعي مقتضيات الأحوال، وبتعبير معاصر مراعاة السياق والمساق.(11)

بلاغة وشعرية التأويل ـ الهرمينوطيقا ـ

لا شك أن الهرمينوطيقا، تمثل الآن واحداً من التيارات الأساسية السائدة في الفلسفة المعاصرة، ولا شك أيضاً أن هذا التيار أو الاتجاه الفلسفي، قد تشكل في صورته المعاصرة داخل الفلسفة الألمانية؛ بدءاً من شيلرماخر ودلتاي إلى غادمير. فحتى بول ريكور، يعد من أبرز أعلام هذا التيار في فرنسا، يبدو من حيث أصوله الفكرية أقرب إلى الفلسفة الألمانية منه إلى الفرنسية، وإلى محاولات الإيطالي امبرتو إيكو. ومع ذلك فقد قدر لهذا التيار أن يحتل مكاناً بارزاً في الفكر الفلسفي المعاصر، ربما بسبب مرونته واتساع أفقه، الذي أتاح له أن يتخطى حدود الفلسفة بمعناها الاصطلاحي، ليخترق ما يسميه الألمان بـ"علوم الروح" التي تشتمل العلوم الإنسانية والاجتماعية، وهو المجال الواسع الذي شغل اهتمام دلتاي مثلما شغل غادامير. وربما أيضاً بسبب الزيارات المتكررة لكثير من أعلام هذا التيار من المعاصرين إلى الولايات المتحدة، مما أتاح ظهور ممثلين محدثين له من أمثال ريتشاردرورتي.

لقد تبين إذن الحقل المعرفي، الذي يشتغل عليه فن التأويل في فحص النصوص داخلياً وربطها بسياقها العام خارجياً، وأنه يطمح أي فن التأويل إلى درجة العالمية، بحكم أنه يتجاوز التصور الكلاسيكي لفهم النصوص ومستويات الحقيقة، التي تتضمنه إلى فهم الظواهر الاجتماعية والسلوكات والأحداث التاريخية والإبداعات الفنية والجمالية. هذا التحول الذي شهده فن التأويل ابتداء من "شليرماخر"، الذي اعتبر أن الفهم لا يرتبط بإدراك الحقيقة التي تنطوي عليها تصريح أو تأكيد، بقدر ما يبحث عن الشروط الخاصة الكامنة في التعبير، الذي بلوره هذا التأكيد أو التصريح، بمعنى أنه يميز بين فهم "محتوى الحقيقة" و"فهم المقاصد".

وعليه يميز شلير ماخر بين منهجين في الممارسة التأويلية:(12)

1 ـ منهج قواعد اللغة، الذي يعالج النص أو أي تعبير كان انطلاقاً من لغته الخاصة (لغة إقليمية، تركيب نحوي، شكل أدبي)، وتحديد دلالة الكلمات انطلاقاً من الجمل التي تركبها ودلالة هذه الجمل، على ضوء الأثر في كليته: التأويل اللغوي إذن

إيجاد المعنى الدقيق لخطاب معين انطلاقاً وبمساعدة اللغة.

2 ـ منهج التأويل النفسي، والذي يعتمد على بيوغرافيا المؤلف، حياته الفكرية والعامة والدوافع، والحوافز التي دفعته للتعبير والكتابة، فهو يموقع الأثر أي النص في سياق حياة المؤلف، وفي السياق التاريخي الذي ينتمي إليه.

يتجاوز "دلتاي" dilthey صرامة المنهج عند شليرماخر، ليركز جهوده على مفهوم التجربة، فهو يميز بين نوعين من التجربة:

1 ـ التجربة المعيشة، التي استعملها في وصف علوم الفكر أو العلوم الإنسانية.

2 ـ التجربة العلمية، التي تخص علوم الطبيعة وهذه التجربة تتمتع بطابع "العلمية"، الذي يجعل من التجربة المعيشة والتجربة الممارسة وجهين لنفس الحقيقة، وبطابع الجدلية والتاريخية.

يواجه دلتاي مشكلة فهم تجربة الآخر باقتراحه لمفهوم الفكر، أو الروح كسياق معياري وعام، يجمع الأفراد حول حياتهم الخاصة، ومن ثم تاريخ حياة الفرد لا يتماشى وفق محور أفقي، يدمج إطاره الاجتماعي والتاريخي.

يكون بذلك دلتاي، قد أنزل الفكر ـ في مفهومه الهيجلي ـ من السماء إلى الأرض، ليدل لا على المعرفة المطلقة والمتعالية على التاريخ، وإنما على معرفة تاريخية ومتجذرة في تجربة الحياة: فالفن والدين والفلسفة والعلوم والمنطق، ليست معارف أو أشكال معرفية مذابة في معرفة مطلقة ومغلقة، وإنما من تجارب حيوية واستعمالات تعبر عن الطابع الخلاق للحياة وتجليات الفكر التاريخي.(13)

حسب "هانس ـ غيورغ ـ غادامير" h. G. Gadamer لم يفلح "فن التأويل الرومانطيقي"، كما رسم معالمه شليرماخر ودلتاي في فحص بنية الفهم، ووظيفته التأويلية في ميدان العلوم الإنسانية والممارسات الاجتماعية والتاريخية، فهو يميز بين نوعين من الفهم:(14)

1 ـ الفهم الجوهري، وهو فهم محتوى الحقيقة التي تتكشف بقراءة النصوص.

2 ـ الفهم القصدي، وهو فهم مقاصد وأهداف المؤلف.

لتوضيح فكرة الفهم (الجوهري / القصدي)، يلجأ غاداميرإلى تجربة الفن، كتجربة تتجلى فيها حقيقة الآثار الفنية على ضوء المقاصد، والأطر الفردية والاجتماعية والتاريخية في تشكيلها كجملة من شروط معقدة ومتعددة الأبعاد. فالأثر الفني يدخل في سياق الاهتمامات الخاصة للأفراد ليحتويها بحذافيرها، مثله مثل استراتيجية

اللعبة التي تستغرق المهتمين بها، وتنسج حولهم عالماً جديداً بمعزل عن انشغالاتهم اليومية في حياتهم الخاصة، بحيث تصبح اللعبة أو التجربة الفنية كحلم يجتث الأفراد من واقعهم وتجاربهم المعيشة، ويدخلهم في متاهات عالم استغرابي.(15)

لكن بنية الفهم التي يحللها غادامير بإسهاب، لا يمكن أن تغفل "ما قبل" الفهم الإطار النظري والعملي، الذي يتموقع فيه الإطار "الافتراض المسبق" بينما كان هذا الأخير عنصراً مبهماً، يعيق البداهة في عصر الأنوار، يرتد في الفكر التأويلي الغاداميري، عنصراً فعالاً في الفهم التأويلي، فقبل أي تأويل أو رصد للمعنى يحتمله النص أو الأثر، تتشكل هندسة قبلية تضع هذا النص أو الأثر في سياق خاص وضمن منظور معين، تعبر عن السيلان أو التدفق اللانهائي للمعاني، التي تتجه من الوعي إلى الموضوع (النص/ الأثر).

ويعتبر غادامير المنظر العربي بلا منازع لقضايا التأويل، ولتجارب الفهم والحوار واللغة الحية. قدم رسالته الجامعية حول التجربة الجمالية عند أفلاطون. وقراءته لأفلاطون النقدية لشليرماخر ودلتاي وعصر الأنوار، ولقاؤه الشخصي المعرفي بهيدجر، وحواره النقدي مع هابرماس ودريدا وفلاسفة التحليل، كلها عوامل سمحت له بأن يتميز عن غيره بتجربته التأويلية ممارسة وتنظيراً. ولعل المنعطف الهام والتاريخي والمعرفي، الذي سجله غادامير في تاريخ فن التأويل هو إصداره سنة 1960 لكتابه الشهير: "الحقيقة والمنهج: الخطوط الكبرى لفن التأويل الفلسفي "تناول فيه تفاعل المستويات الكبرى للتجربة التأويلية، والمتمثلة في اللغة وعلاقتها بفاعلية الحوار ضمن نسيج لغوي حي، والتاريخ كبعد أساسي من أبعاد "الوعي التاريخي" و"الجمال" كلحظة تأويلية وتجربة انطولوجية، تتجلى فيها فاعلية الفهم، وفهم القصد المباشر للمؤلف في علاقة حوارية.(16)

ويمكن القول مع ذلك، بأنه في المرحلة المبكرة من فكر غادامير الشاب ـ في عشرينات القرن العشرين ـ قد تشكلت التوجهات الأساسية لفلسفته الهرمينوطيقية، جنباً إلى جنب مع أدواته وخلفيته الفكرية ممثلة في دراسته لفقه اللغة ومعرفته الوثيقة بالثقافة والتراث اليوناني، مما ينطوي عليه من فلسفة وفن أساطير، على نحو ما نلحظ ذلك دائماً في محاولاته الدعوبة لرد المفاهيم والمصطلحات في الثقافة الغربية إلى أصولها اليونانية أو ينابيعها البكر. وهو اتجاه في التفكير نجد له إرهاصات قوية عند هيدجر أيضاً.

ولا شك أن هناك مصادر أخرى عديدة، قد أثرت في فكر غادامير وفي أسلوب التفلسف لديه، فلقد استوعب القضايا التي أثارها هيجل حول الحقيقة والدور التاريخي للفن، وإن كان قد تجاوز تماماً أطروحات هيجل.

ويعد التيار الظاهراتي لدى هوسرل وأتباعه من أهم المصادر، التي أثرت بعمق في فلسفة غادامير. حتى إنه كانت له صلات فكرية مثمرة ببعض منهم من مثل: نيكولا هارتمان. ولكن ما من شك في أن هيدجر كان له التأثير الأعظم على فلسفة غادامير، بحيث أنه يمكن القول بأن فلسفته قد اتسمت بطابع فينومولوجي على طريقة هيدجر، كما تشكل عقله بعمق من خلال محاضرات هيدجر في ماربورج في أوائل العشرينات، وظل منذ ذلك الحين مولعاً بهيدجر.(17)

هناك فكرة أساسية تكشف عنها الهيرمينوطيقا لدى غادامير، وهي أننا من خلال التفسير يتكشف لنا لا نهائية الفهم الإنساني، وأنه ليس هناك ذلك الفهم، الذي يبلغ حد اليقين أو الاكتمال، فالفهم يبقى دائماً فهماً مفتوحاً أو تحسين متواصل لمعرفتنا بالعالم. ولا شك في أن كتابه المعنون بهذه التورية البليغة "مهرجانات التفسير" يسير في سياق لا نهائية الفهم والتفسيرات المفتوحة على مختلف أوجه النظر؛ ففي مقالات الكتاب: تجلي الجميل ـ الطابع الاحتفالي للمسرح ـ الخبرة الجمالية والخبرة الدينية ـ نجد غادامير في هذه المقالات وغيرها، يستخدم مفهوم المهرجان أو الاحتفال، ليشير إلى خبرة الجماعة المفتوحة على أصعدة شتى من الفهم.(18)

تكشف أعمال الفيلسوف "بول ريكور" عن تأثره بالوجودية والفونولوجيا والبنائية، وإن كان اسمه ارتبط ارتباطاً بالاتجاه التأويلي أو الهرمينوطيقي. وقد اهتم اهتماماً كبيراً بدراسة وتقديم فكر الكثيرين من الفلاسفة السابقين عليه، لدرجة أنه كثيراً ما كان يخصص في أثناء تدريسه بالجامعة سنة كاملة، لتقديم فكر فيلسوف واحد فقط من الفلاسفة الذين تأثر بهم من أمثال: هيدجر، وهوسرل، وياسبرس. ومع ذلك فإن كتاباته تتميز بالأصالة والتجديد، الناجمين عن موقفه النقدي من أعمال الآخرين، كما تغطي هذه الكتابات مجالات متنوعة تتراوح بين الدراسات الفلسفية والاجتماعية والدينية والثقافية العامة، بل إن بعض المقالات التي كتبها في أثناء رئاسته لجامعة نانتير، تعرضت لمفارقات القوى السياسية والعلاقة بين الدولة والمواطن، وبين الحياة والفن واكتشاف مناطق الالتقاء بين

الدين والفلسفة.

كان مولد بول ريكور في "فالانس" بغرب فرنسا في 27 من فبراير من عام 1913. ومع أنه تجاوز الثامنة والثمانين، فإنه لا يزال نشيطاً ومنتجاً بنفس القوة والقدرة والدقة تقريباً. وقد اشتغل بعد تخرجه في جامعة باريس عام 1937 بالتدريس في المدارس الثانوية. حتى شارك في الحرب العالمية الثانية، ووقع أسيراً في أيدي القوات الألمانية، وظل في المعتقل من عام 1940 حتى نهاية الحرب، وما بعدها عمل في المركز القومي للبحث العلمي بباريس حتى عام 1948، ثم انتقل ليعمل أستاذاً بجامعة ستراسبورغ، ثم شغل بعد ذلك بناء على طلبه منصب العميد لجامعة باريس العاشرة، المعرفة باسم نانتير التي أدت دوراً كبيراً في أحداث الطلاب 1969. وقد دفعته تلك الأحداث إلى الاستقالة من منصبه، لكي يعود بعدها إلى نفس الجامعة كأستاذ متفرغ، وفي الوقت ذاته تم تعيينه أستاذاً غير متفرغ بجامعة شيكاغو.

وقد تأثر منذ أيام دراسته بتفكير جابرييل مارسيل، الذي كان يقود تيار الوجودية المسيحية، كمقابل لوجودية جان بول سارتر، كما تأثر بتفكير ياسبرز، وبالفينومولوجيا الألمانية "هوسرل وهايدجر".

إن المشروع الفلسفي لريكور، يوجد في خط الفلسفات التأملية، كما أنه يتموضع في امتداد حركة الفينومنولوجيا الهوسرلية، وهو يريد أن يكون تعبيراً تأويلياً لهذه الفينومولوجيا، يتجاوز إخفاقاتها في الطموح إلى شفافية كاملة للذات مع نفسها.

كما أن هذا المشروع يوجد أيضاً على خط أنطولوجيا الفهم الهايدجرية، غير أنه خلافاً لهايدجر، لابد أن يسلك لذلك طريقاً مباشرة، وإنما يسعى إلى بلورة مثل هذه الأنطولوجيا عبر الحوار مع الحصيلة المنهجية والنظرية، التي يتوافر عليها الفكر الفلسفي، أي عبر ابستمولوجيا للتأويل. وأخيراً فإن هذا المشروع، يسعى إلى إقامة انثروبولوجيا فلسفية، تمسك بالإنسان في كليته، أي من جهة ما هو عارف وفاعل ومنفعل.

وهكذا فإننا إزاء لافتات مختلفة، يمكن أن تكون عنواناً لمشروع واحد، هو تشييد التأويل داخل الفينومولوجيا، أو بلورة انطلوجيا للفهم من خلال ابستيمولوجيا للتأويل.(19)

هكذا يظهر تأثير جابرييل مارسيل في اهتمامات ريكور بالكتابة عن المشكلات الدينية واللاهوتية، كما ظهر تأثره بالفينومولوجيا ومشكلات التفسيرات في اتجاهه الهرمينوطيقي، وكما يقول أحد

المهتمين بدراسة فكر ريكور، إنه كان خلال كل حياته الفكرية يهتم بمشكلة الذات الإنسانية الفاعلة، أو الشخص الإنسان الفاعل أو الدافع الأساسي وراء أعماله الفلسفية، كان هو الاقتناع الوجودي بأن الوجود الإنساني له معنى، وأنه بصرف النظر عن وجود الشر والألم والاستعباد (أو عدم الحرية)، فالمعنى والوجود هما الطرفان اللذان يلخصان مشروعه الفلسفي، مما يعني أن فكرة الفلسفي فكر وجودي إلى حد كبير لأن موضوعه هو الوجود الإنساني، كما أنه فكر فينومولوجي تأويلي بفضل المنهج الذي يتبعه في حل وفك وتفسير طلاسم "العلامات"، التي تستخدم في التعبير عن نظرتنا وتصورنا بل رغبتنا في وجود تلك العلامات.

إذا كانت التأويلية في نظر ريكور، تقوم مع اختراق السياج اللغوي للنص، فإن القطيعة الأكثر حسماً مع التأويلية الرومانسية، يجب أن تقوم في لحظة الاختراق هذه، بمعنى أن علينا أن نقطع مع البحث عن المقاصد والنيات المختلفة خلف النص، وأن نتجه نحو الأشياء التي يقولها، ونحو العالم الذي يفتح عليه، وبتعبير آخر، فإن النص ينفتح على عالم أو عوالم متجددة للحياة، ولا يحيل إلى مقاصد خفية.

غير أن هذا لا يعني تعليق ذاتية كاتب النص أو مؤلفه فحسب، بل إننا إزاء النص نقوم بتعليق ذاتيتنا أيضاً، أي ذاتية القارئ، وذلك باندماجنا في العالم الذي يفتحه لنا النص وبتملكنا لأشياء، وأخيراً بتحقيق ذواتنا من خلال فعل القراءة والتأويل ذاته، وبتعبير آخر، فإن الاندماج في عالم النص يزحزح الذات من موقعها الوهمي، الذي يقوم على ادعاء تملكه ـ أي النص ـ بالانفصال التام عنه، أي من موقع الغرابة الأصلية عليه ـ غير أن هذا يجب أن لا يؤدي بنا إلى استبعاد مفهوم المسافة. بل إن علينا إقامة علاقة تكامل جدلية بين اتخاذ المسافة وبين تحقق الذات عبر فعل القراءة.(20)

وتمثل مشكلة الإرادة موضوعاً محورياً في الفكر الوجودي والأنطولوجي على السواء. ولذا كان ريكور يوليها أهمية كبرى منذ أوائل إنتاجه، بحيث كان يعتزم تكريس عمل ضخم لدراسة المشكلة ونتج عن ذلك كتابه "فلسفة الإرادة"، ووجه اهتمامه إلى تعرف الوجدان وبرز ذلك في كتابه "الإنسان المعرض للخطأ"، وهو دراسة في الانثروبولوجية الفلسفية، ومن بعده كتابه عن رمزية الشر، الذي يعتبره البعض البداية الحقيقية لاهتمامه بالهرمونيطيقا، أو بالأحرى البداية الحقيقية لمسيرته في ذلك الطريق،

التي بلغت ذروتها في كتابه "التفسير: دراسة عن فرويد"، وقد ظهر عام 1965 وتمت ترجمته إلى الإنجليزية عام 1970 تحت عنوان "فرويد والفلسفة". ويعتبر ريكور هذه الهرمينوطيقا نوعاً من التأويل الإركيلوجي"، لأنها تنقب عن الماضي للكشف عن المعاني التحتية البدائية والمختفية وراء الأغراض المدركة شعورياً، والدفينة تحت المظاهر السطحية وذلك على العكس تماماً من هرمينوطيقا الإيمان، التي تتجه نحو المظاهر ذاتها لمعرفة قدرتها على الكشف وليس على الإخفاء، فهي تهدف إلى الكشف عن ما يعنيه صاحب النص في الحقيقة حتى وإن يفصح عنه بوضوح.

إن اتخاذ المسافة من الموضوع يجب أن يصبح شرطاً للتأويل، ومكوناً رئيسياً للوجود من أجل النص، أي للإصغاء لما يقوله النص. واتخاذ المسافة هذا ليس مجرد إجراء خارجي، تقوم به الذات القارئة، كما أن المسافة ليست مجرد ابتعاد زمني ثقافي عن النص، بل إنها تقوم داخل النص نفسه، وذلك بين لغة زمان ومكان محددين، أي بين لغة تاريخية وعارضة وبين معنى، يفتحنا على عوالم دائمة التجدد وقابل للاستعادة التأويلية ضمن شروط مغايرة. وهكذا فإن المسافة ولدت مع اللغة ذاتها، كما أن معاصر نص ما يخدع نفسه، حين يتوهم أنه في موقع محظوظ من هذا النص، بالنسبة لمؤولي العصور اللاحقة.

وبهذا المعنى، فإن اتخاذ المسافة متضمن، أو أنه داخل في تكوين عملية تثبيت المعاني عن طريق الكتابة، وفي كل الظواهر المشابهة المتعلقة ببث الخطاب، فالكتابة إذا ليست مجرد تثبيت مادي للخطاب، ولكنها شرط لظاهرة أساسية أعمق، هي استقلالية النص وهو استقلال ذو أوجه ثلاثة:(21)

1 ـ فهو استقلال تجاه قصد الكاتب.

2 ـ وهو استقلال تجاه الوضع الثقافي، وتجاه كل الاشراطات الاجتماعية.

3 ـ وهو أخيراً استقلال تجاه المرسل إليه أو تجاه المتلقي الأول.

فابتداء، ما يقوله النص وما يعنيه لا يوافق ما يريد كاتبه قوله، وهذا لا يعني أن الأشياء التي يقولها النص، تفلت من الخضوع لعالم مقاصد الكاتب ونياته كما سبق. بل إن عالم النص يفجر عالم كاتبه. وما يصح بالنسبة للمحددات السيكولوجية للمؤلف، يصح أيضاً بالنسبة للشروط الاجتماعية ذلك لأن خاصية أي عمل ـ فني أو أدبي أو غيره ـ هي أن يجاوز إشراطات

وسياقات إنتاجه، لكي يندرج ضمن سياقات أخرى.(22)

اتجه "امبرتو إيكو" في السنوات الأخيرة، نحو إعادة صياغة مجموعة من الإشكالات الخاصة بقضايا تأويل النص الأدبي. وقد قدم في هذا الشأن مجموعة من الدراسات المتميزة، كان آخرها كتابه "التأويل والتأويل المضاعف" ـ 1986، دعامته في ذلك وزاده المعرفة الجديدة، التي جاءت بها السيميائيات وأشاعتها من خلال نماذجها الراقية والذين صحبوا هذا الباحث في رحلته الفكرية الخصبة، يدركون جيداً أن هذه الصياغة تعود في أصولها الأولى والأساسية إلى التراث الذي خلفه السيميائي الأمريكي "تشارل. سندريس بورس"، وخاصة فيما يتعلق منه بسيرورة إنتاج الدلالة واشتغال العلامات. فـ "المتناهي"، و"اللامتناهي"، و"النمو اللولبي للعلامة"، و"حركية الفعل التدليلي" و"السيميوزيس"، كلها مفاهيم تقودنا إلى وضع أسئلة، تخص حجم التأويل وكثافته وأبعاده وأشكاله.

وفي كتاباته يعيد أمبرتو إيكو صياغة قضايا التأويل، مركزاً على معطيات تطبيقية عرفت بانتمائها إلى ما يطلق عليه بالتفكيكية أو التأويل المضاعف، وأخرى تدرج نفسها ضمن ما يطلق عليه إيكو بالسيميوزيس التأويلية وحول هذين المحورين تدور جل كتاباته وإليهما تستند مقترحاته الجديدة.(23)

ينطلق إيكو، في معالجته لقضايا التأويل، من تصور بالغ الأصالة والعمق، تصور يرى في التأويل وأشكاله صياغات جديدة لقضايا فلسفية ومعرفية موغلة في القدم. فمجمل التصورات التأويلية التي عرفها قرننا هذا، لا تفسر إلا بموقعها من "الحقيقة" كما تصورها الإنسان وعاشها، وصاغ حدودها أحياناً على شكل قواعد منطقية صارمة، وأحياناً أخرى على شكل إشراقات صوفية واستبطانية، لا ترى في المرئي والظاهر سوى نسخ لأصل لا يدركه الحس العادي ولا تراه الأبصار. فالتأويل لا يتعلق بما يقال في النص أو حوله، بل يجب البحث عن تفسير عما هو أعمق ويتعلق الأمر بالعودة إلى وقائع لها علاقة بموقف الإنسان من العالم والله والحقيقة المعرفة، وبناء الحضارات وتأسيس المدن وتعيين العواصم وتخوم الإمبراطورات وتعدد اللغات والثقافات.

ومن أجل ذلك يقودنا إيكو في رحلة فكرية داخل دهاليز التاريخ والأساطير والفلسفة والمنطق والحركات الصوفية والباطنية، بحثاً عن جذور خفية لكل أشكال التأويل، التي مورست وتمارس حالياً على النصوص، ليقف عند حالتين يرى فيهما أرقى شكلين عرفهما التأويل من حيث المردودية

والعمق والتداول:(24)

حالة أولى، يكون فيها التأويل محكوماً بمرجعياته وحدوده وقوانينه وضوابطه الذاتية.

حالة ثانية، يدخل فيها التأويل متاهات لا تحكمها أية غاية، فالنص نسيج من المرجعيات المتداخلة دعا إيكو إلى "التأويل والتأويل المضاعف"، على اعتبار أن التأويل في ذاته ليس في حاجة إلى من يدافع عنه، فهو معنا في كل لحظة، إلا أنه لا يثير اهتمامنا إلى حين يبلغ حدوده القصوى، شأنه في ذلك شأن كل الأنشطة الثقافية الأخرى، فلا جدوى من التأويل المعتدل - ذاك الذي يعبر عن نوع من الإجماع - إن على المترجمين والنقاد في هذه الحالة أن يمارسوا ضغطاً تأويلياً لا هوادة فيه، وأن يطلقوا العنان لأفكارهم تجوب كل الآفاق. تلك بعض التصورات الرئيسية التي مارسها امبرتو إيكو في مجال "فن التأويل" المعاصر.

إشكالية التأويل في الخطاب العربي المعاصر

إن أول عمل دشن لحظة استقبال المفهوم الغربي "الهرمونيطقا" في الخطاب العربي المعاصر، يتمثل في دراسة، كان قد أنجزها نصر حامد أبو زيد بعنوان "الهرمونيوطيقا ومعضلة تفسير النص"، وقد نشرت هذه الدراسة أول مرة سنة 1981 في مجلة فصول المصرية. شكلت الدراسة زمن ظهورها حدثاً تأسيساً في الخطاب النقدي العربي، وفي التعريف بنظرية غربية وتقديم أبرز أصولها، ومبادئها إلى النقاد العرب.

لقد اختار أبو زيد لمقالته عنواناً دالاً، جمع فيه بين أصل التسمية المعربة للمصطلح الغربي، وهي "الهرمنيوطيقا"، وفرع "تفسير النص". إن ثقافته الفلسفية من ناحية وتكوينه اللغوي الأنجلو سكسوني من ناحية أخرى، هما اللذان حددا له أسلوباً مخصوصاً في التعامل مع المفاهيم الغربية.

انطلق الباحث في دراسته من محاولة ضبط موضوع الهرمينوطيقا، وتحديد نوعية القضايا التي تهتم بها، فأقر بأن "القضية الأساسية التي تتناولها الهرمينوطيقا بالدرس، هي معضلة تفسير النص بشكل عام، سواء كان هذا النص نصاً تاريخياً أم نصاً دينياً".(25)

ثم تدرج نحو تحديد مصطلح الهرمينوطيقا، عبر التمييز بينه وبين مصطلح آخر قريب منه، هو مصطلح "التفسير". والهرمينوطيقا بهذا المعنى، تختلف عن التفسير، الذي يشير إليه هذا الأخير، على اعتبار أنه يشير إلى التفسير نفسه في تفاصيله التطبيقية، بينما يشير المصطلح الأول إلى "نظرية التفسير". فالفرق بين

المصطلحين هو فرق بين ما هو إجرائي /تطبيقي، والذي يختص به التفسير، وما هو نظري مجرد تختص به الهرمينوطيقا.

إن التمييز بين المصطلحين، يتجاوز الفصل بين التطبيقي والنظري، لأنهما يتداخلان بشكل من الأشكال في كليهما، وإنما يتعلق الأمر بطبيعة النصوص، التي يشتغل عليها كل مصطلح. وتبعاً لذلك يتطابق مفهوم التفسير، مع مفهوم التأويل. غير أن الهرمينوطيقا لم تبق مقيدة بطبيعة تلك النصوص الدينية المقدسة خاصة، شأن التفسير، وإنما وسعت مجالها، لتشمل جميع النصوص الأخرى، والتي تتميز بطابع رمزي أساساً، "وقد اتسع مفهوم المصطلح الهرمينوطيقا في تطبيقاته الحديثة، وانتقل من مجال علم اللاهوت إلى دوائر أكثر أساساً، تشمل كافة العلوم الإنسانية".(26)

لقد كانت وجهة الباحث في مقاربة مسألة الهرمينوطيقا مركزة أساساً على النص الفني عامة والأدبي خاصة، وكيف أنها تمثل نظرية جديدة من شأنها، أن تفتح سبلاً ومناهج أكثر نجاعة في تفسير النص الأدبي. فالهرمينوطيقا من هذا المنطلق، هي البديل النظري والمنهجي في تجاوز معضلة تفسير النص. لذلك شرع في تقديم مبادئها وأصولها، كما تشكلت مع شلايماخر وديلتاي، ثم هايدجر وجادامار، وصولاً إلى بيتي وهيرش وريكور.

وكما انطلق أبو زيد من اعتبار الهرمينوطيقا نظرية التفسير، انتهى أيضاً بعد عرض وتحليل بعض مراحل تطورها، وتلك التحولات الفلسفية، التي شهدتها عبر مسارها التاريخي في الفترة الحديثة والمعاصرة إلى أنها "علم تفسير النصوص، أو نظرية التفسير".(27)

وبالمقابل نلحظ أن الباحث، يشير في مقدمة الكتاب، إلى أن الدراسة تتناول بالتحليل والشرح نظرية تأويل النصوص الهرمينوطيقا، وتاريخها في الفكر الغربي الحديث، بدءاً من القرن السابع عشر، حيث انفصلت عن مجال فهم النصوص الدينية لتصبح علماً مستقلاً بذاته، يناقش عملية الفهم وآليات التأويل والشرح.

ونجد أن الناقد ـ أبو زيد ـ يعيد في بحثه "فلسفة التأويل" إثارة قضية الفصل بين التفسير والتأويل في خطاب الثقافة العربية الإسلامية، ويرى أنها من الأفكار الشائعة، التي يجب إعادة طرحها، ويدعو بالمقابل إلى التوحيد بين المصطلحين، باعتباره أصل العلاقة بينهما. "من هذه الأفكار الشائعة المستقرة التي يمكن أن نعيد طرحها فكرة التفرقة بين التفسير والتأويل، وهي تفرقة تعلي

من شأن التفسير وتغض عن قيمة التأويل على أساس من موضوعية الأول وذاتية الثاني. ولعل في ذلك كله ما يسمح لنا، أن نتجاوز التفرقة الاصطلاحية المتأخرة بين التفسير والتأويل، ونعود إلى الأصل وهو التوحيد بينهما".(28)

لقد ذكر الناقد، أن استغراقه في البحث في موضوع وقضاياه، أدى به إلى تعديل الكثير من الأفكار والمفاهيم، وخاصة المفهوم الرئيسي، الذي تقوم عليه الدراسة، وهو مفهوم التأويل. ذلك أن مراجعة المفهوم في ضوء تأصل المعرفة النظرية، ونضج أدواتها وتوسيع آفاقها، هو الذي يقود إلى توظيف أكثر خصوبة للمصطلح، وأوفر إنتاجاً نظرياً وإجرائياً.

ويظهر أبو زيد موافقة من جملة أعلام التأويل في الغرب، فهو يقول عن دلتاي، بدأ مما انتهى إليه شلايرماخر، من البحث عن تفسير وفهم صحيحين في مجال العلوم الإنسانية، في حين رأينا كيف أن دلتاي يميز بين التفسير، الذي هو منهج علوم الطبيعة والفهم والتأويل، الذي هو منهج علم التاريخ وعلوم الفكر. كما أن مناقشة أبو زيد لجادمير بدت مناقشة إيديولوجية، تراوحت بين الضمور والسفور أو الخفاء والتجلي، ولم تكن مناقشة تحتكم إلى السياق الداخلي لبنية الخطاب الفلسفي والهرمينوطيقي لجادمير. فهي مجادلة من خارج النسق المعرفي، فكانت تبعاً لذلك منافحة إيديولوجية، وليست سجالاً فلسفياً إبستومولوجيا، حول قضايا التأويل الخلافية.

يعد الأستاذ الدكتور سعيد علوش من المغرب الأقصى؛ من المهتمين بقضايا الحداثة وما بعد الحداثة في الأدب والنقد والترجمة، وفي الدراسات المقارنة وانفتاحها على فضاءات جديدة من الدرس المقارن، وتدل مؤلفاته على تنوع اهتمامه وثراء تجربته؛ فهو فضلاً عن صفته باحثاً أكاديمياً، مختصاً في مجال الأدب الحديث والمقارن، جمع أيضاً بين الإبداع والنقد في مجال الرواية تحديداً، ويبدو أن كتابه "هرمنوتيك النثر الأدبي"، بطابعه التنظيري، يمثل مقدمة لمشروع نقدي في هذا المجال.

يرصد علوش في كتابه هذا مظاهر التنوع في الصورة الاصطلاحية، التي ظهر فيها المفهوم الغربي للهرمونتيك/ التأويل. وهذا التنوع في اقتراح المقابلات العربية ناتج بالضرورة، عن تنوع في الأطر المعرفية، والمرجعيات النظرية والفكرية، التي يصدر عنها أصحابها، بل إن المصطلح المقترح، ولا سيما في صيغته الدخيلة، ينطق ويفصح بالمرجعية الأجنبية، التي تأثر بها الناقد

علوش، فمن مرجعية أنجلوساكسونية مع "نصر حامد أبو زيد" بالمشرق العربي، إلى مرجعية فرانكوفونية مع سعيد علوش بالمغرب العربي.

لقد اختار علوش أسلوب الدخيل في صياغة مقابل عربي للمصطلح الغربي "هرمونيتيك"، وكتب هذا المصطلح بالعربية وبالصورة الصوتية، التي ينطق بها في اللغة الفرنسية "هرمنوتيك"، وهو أسلوب يعتمده الباحث بكثرة في نقل مصطلحاته الغربية. وقد استعمل هذا المصطلح بصيغتين، فراوح بين "هرمنوتيك"، و"هرمنوتيكي" في متن الدراسة. وقرن هذا المصطلح بعبارة "النثر الأدبي"، على سبيل الإضافة الدالة على التخصيص، فغدا عنوان الكتاب "هرمنوتيك النثر الأدبي"، موحيا منذ البدء بنزعة صاحبه إلى محاولة تأسيس نمط خاص من الهرمونوتيك، يتعلق أساساً بمجال النثر الأدبي. ومن هنا كان في الحقيقة مصدر الإغراء في العنوان.

انبنى الكتاب على تقديم أسند له الباحث عنوان "في المكونات الهرمنوتيكية للنثر الأدبي"، وعلى تسعة فصول: في الكلمات والأشياء ـ في الحقيقي والمنهجي ـ في الظاهراتي والإبستيمولوجي ـ في الدائرة الهرمنوتيكية ـ في ثنائية السخرية ـ في جدلية اللعب والرمز ـ في الألفة والغرابة ـ في التأويل والتفسير ـ في المستنسخات الهرمنوتيكية.

أراد الناقد علوش أن يكون تقديمه لهذا الكتاب "تقديماً على غير التقديم"، إثارة وتشويقاً وخروجاً عن المألوف والعادة. فقد سلك في كتابة هذا التقديم مسلكاً "إبداعياً"، فبدأ صوت الناقد / المؤسس فيه خافتاً أمام صوت المبدع، المغامر بفعل الكتابة وفيها والانفعال بها، وإن كنا لا نشك في أن الباحث له حس إبداعي وروائي لا مراء فيه. حيث تتحول لغة الكتابة من دورانها على ذاتها إلى لغة نقدية مفهومية، تحاول تحديد موضوعها وضبط أطره ومجالاته، يقول في هذا السياق" ويبحث الهرمنوتيكي في التأويل، الذي يطبع مشاكل ومناهج الدرس الأدبي، في علاقته الوثيقة بنقد النصوص، وقراءتها وفهمها في مرحلة أولى، وتجاوز مجرد نقد النصوص وتأويلها إلى تكوين نظرية عامة للإنتاج".(29)

وإذا رجعنا إلى كتاب "معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة" للمؤلف نفسه، نجد مصطلح الهرمنوتيكية"، أي بالإضافة تلك اللاحقة ياء النسبة مع تاء التأنيث، في حين أنه استعمل "هرمنوتيك" في مسرد المصطلحات الذي وضعه في خاتمة

كتابه. يعرف الباحث الهرمنوتيك تعريفاً، امتد على خمس ملاحظات أو دلالات، نقتصر على اثنين متصلتين بالهرمنوتيكية قديماً وحديثاً:

ـ طريقة تأويل وتخريج، تدرس المبادئ المنهجية، في التعامل مع النصوص وتفكيك رموزها، وكشف أغوارها في التقليد القديم.

ـ والهرمنوتيكية حديثاً، نظرية تأويل رموز، لغة أدبية، بوصفها كلا لعناصر ثقافية ما(30).

فما يلفت الانتباه مما تقدم من حد وتعريف الهرمنوتيك، أو الهرمنوتيكية، هو تأكيد علوش على أن يجعل الهرمنوتيك، باعتبارها نظرية تأويل، يتعلق موضوعها بالرموز مطلقاً، وباللغة الأدبية تخصيصاً، بوصفها هي الأخرى لغة فنية رامزة. ونلحظ في هذا التخصيص الأول، أنه يجعل النص الأدبي/ أو اللغة الأدبية، هي الموضوع المباشر للهرمنوتيك، وتخصيصاً ثانياً يتحول فيه النص الأدبي إلى النص النثري تحديداً.

ومن هنا يأتي عنوان الكتاب "هرمنوتيك النثر الأدبي". فالباحث وجد في قول بول ريكور سنداً نظرياً، يشرع بمقتضاه ما ذهب إليه من محاولة، لتأسيس هرمنوتيك خاصة، بل أخص إن شئنا الدقة أكثر.

لقد حرص الناقد سعيد علوش، وهو يؤسس لهرمنوتيك النثر الأدبي، على ضبط بعض الأصول الغربية، على أن يضيف نعت النثري أو النثرية، على أغلب عناوين فصول الكتاب، والتي كانت تختزل بعض قضايا التأويل، ومبادئه حسب خصوصية كل نظرية، أو بالأصح حسب ما يومئ بتلك الخصوصية، فغدت أغلب فصول الكتاب معنونة في متن الدراسة. بل إن أغلب المنظرين، الذين ذكرهم الباحث وحشدهم حشداً، من شلايرماخر، ودلتاي، وهوسرل، وهايدجر، وغادامير، وريكور وغيرهم، والذين حضروا من خلال مقولاتهم عن تأويل النص مطلقاً، أو الفن أو الرمز، أو من خلال جهازهم المفهومي والاصطلاحي، الخاص كالكاتب والتجربة والتاريخ.

وفي محاولة ضبط مفهوم الهرمونتيك وموضوعه، باعتبار أن ذلك يعد وجهاً من وجوه التأسيس النظري، عمد الباحث في ذلك إلى ترجمة بعض الفقرات، لبعض المنظرين الغربيين. وما ذهب إليه من تمييز بين التفسير والتأويل، وتأكيد على التكامل بينهما في التعامل مع النص النثري أو التجربة النثرية، ليصير التفسير تفسيراً نثرياً، يهتم ببيان "الأثر الذي يخلفه مقصد التعبير، وموجهاً للقارئ إلى بعض التأويلات".(31)

إن الباحث يعد من الذين اهتموا بمسألة المصطلحات الأدبية والنقدية، ووضع في

شأنها معجماً خاصاً، بل إنه كشف في مقدمة المعجم عن وعي بأزمة المصطلح في خطابنا النقدي العربي ومدى تضارب النقاد واختلافهم في استعمال المصطلحات. فهناك إذن وعي نظري وإجرائي بأهمية المصطلح، في تأسيس الخطاب وما يعتري تناقله وتداوله أحياناً، من اضطراب وتضارب يبعدان بالمصطلح عن دلالته أو ولادته الأصلية.

إن الناقد علوش تتميز كتابته النقدية بكثرة استعمال الدخيل والمعرب. فهناك احتفاء بالأجنبي الدخيل بصورة لافتة إلى درجة أننا نجده سواء مع هذه المصطلحات الجديدة، التي لا يزال بريق الحداثة النقدية، يتوهج فيها أو مع تلك المفاهيم التي بات وجود مقابلها العربي أمراً مستقراً في الخطاب النقدي العربي.

ومن بين هذه المصطلحات الدخيلة التي استخدمها سعيد علوش في دراسته، فضلاً عن مصطلحي الهرمونتيك والهمينوتيكي، نذكر: الميثولوجي، والميثة والميثي والميث. نوطات موسيقية، مقتطفات كاليغرافية. تيم اللغب، تيمات، تيميات.(32)

يعد الباحث مصطفى ناصف من أعلام النقد العربي المعاصر، وقد أسهم بإنتاجه الوافر في إثراء الخطاب النقدي العربي، وتطويره بمساءلة قضاياه ومطارحتها. فقد اهتم الباحث بمجالي الأدب والنقد، وجمع بين معالجة المشكلات النقدية النظرية، من جهة، والأعمال التطبيقية من جهة أخرى من خلال اشتغاله على نصوص أدبية متنوعة شعراً ونثراً.

ويكشف هذا الإنتاج النقدي لمصطفى ناصف، أنه صاحب مشروع نقدي تحديثي، يتأسس على محاولة إعادة قراءة النص التراثي، برؤية معاصرة، تستأنس المناهج الغربية وأدواتها النقدية.

في هذا الإطار الفكري والنقدي، يأتي كتابه "نظرية التأويل"، اهتم فيه بقضية التأويل في الثقافة الغربية المعاصرة، وفي التراث العربي. أثارت الدراسة العديد من القضايا، وناقش بعض المناهج والنظريات النقدية، داعياً إلى تبني المنهج التأويلي في قراءة تراثنا. يستعمل الباحث تارة مصطلح التأويل، وتارة أخرى نظرية التأويل. وتوقف عند أصل الكلمة في التراث الإغريقي والقديم على وجه العموم، وفي الفينومولوجيا الألمانية والفلسفة الوجودية.(33)

لقد حاول الباحث أن يرصد التطور الدلالي لمصطلح التأويل/ نظرية التأويل في الثقافة الغربية، مما كشف عن وعي بتنوع طرائق التأويل، واختلاف منظوراتها عبر تطورها التاريخي؛ ديني، فيولوجي، لغوي،

علمي، منهجي، فينومولوجي. ثم طفق يرصد ظاهرة التأويل في بعض نصوص الثقافة العربية الإسلامية، كما تجلت في تأويل القرآن، وتأويل الشعر وشرحه، وتأويل النحو وأصول الفقه. ثم أشار إلى ثراء التجربة التأويلية لدى المتصوفين، فقد وجد الباحث في إضافاتهم ومواقفهم واشجة قريبة بينهم وبين الفينومولوجيا، فهناك تقارب وتشابه في المواقف والمبادئ، بل تماثل في المفاهيم أيضاً.(34)

إن نبرة الحماس التي وسمت أسلوب الكتابة النقدية في بعض المواطن في الدراسة، دلت على حضور ذات الكتابة عند ناصف، وهي تخترق خطابه النقدي الواصف، فتداخل تبعاً لذلك الإبستيمولوجي بالإيديولوجي، والعلمي بالقيمي الأخلاقي، وقد تجلى هذا الأمر مثلاً في دفاعه عن تقاليد التفسير الديني وتقريظ مبادئه وفوائده إلى درجة امتزج فيها الخطاب بنزعة وعظية إرشادية، بل إن التأويل وفق هذه النسق من التحليل، يصير مراده ببعض القيم الأخلاقية، والدينية كقوله مثلاً التأويل في ثقافتنا يذكر بالخشوع، أو قوله أيضاً التأويل استقامة النفس، التأويل يصدر عن التقوى من لا تقوى له فلا حق له في التأويل.(35)

تبرز قيمة الكتاب المعرفية والنظرية، بما كشفه صاحبه فيه من وعي حصيف دقيق، وإلمام واسع جامع بقضايا التأويل في الثقافة الغربية وفي الثقافة العربية على السواء. وقد قدم الباحث أمثلة ترتقي نحو صوغ المصطلح التأليفي، أولها تقبل ثم تفجير فتجريد، وقد قدم الباحث أمثلة متعددة ودالة من قديم اللغة وحديثها، تبرهن بوضوح وإقناع على صلاحية هذا القانون، قانون التجريد الاصطلاحي، وانطباقه على جميع اللغات الإنسانية، ومختلف حقباتها التاريخيه، مما يسرع اندراجه وبلا تردد ضمن منظومة الكليات.(36)

ويتناول من المغرب عبد العزيز بومسهولي "أدونيس" بقراءة تأويلية في كتابه الموسوم بعنوان: الشعر والتأويل، قراءة في شعر أدونيس، حيث يشير إلى أن أدونيس يبلغ ذروة تفجير الرؤيا الاستبطانيى، بخلقه لكون شعري متميز سمته التشاكل، حيث تتداخل في تجربته الفريدة، تشكيلات خطابية متعددة، بعضها يمكث في التراث الصوفي الإنساني القديم، تراث النفري على وجه الخصوص، وبعضها الآخر يطفح من رؤية معاصرة، ومن خلال هذا التشاكل، يتمكن الشاعر من اختراق الخطابين معاً: القديم والمعاصر، ليس قصد التموقع داخلهما، وإما لبناء شعرية حداثية، متمكنة فعلاً من تأسيس حقيقي، لإقامة فعلية في العالم، وذلك من خلال لغتها الشعرية الخصبة، التي تحمل أصوات الوجود الإنساني الحي المتعددة، كما

تعبر عن موقف إبداعي ضمني، يتخلل رؤيا /الأسرار الشاعر ويمنحها فرادتها وحداثتها في الآن نفسه.(37)

ويقوم بومسهولي بدراسة تطبيقية تأويلية على شعره، فيرى أن الرهان الصوفي قد تجسد عند أدونيس في ديوانه الأخير من خلال قصيدتي "البرزخ"، و"في حضن أبجدية ثانية". العنوان في القصيدة الأولى "برزخ" سليل ومفهوم مركزي في تصور الصوفية للوجود، وعليه بنى نظريته في الخيال، وقد اكتسب هذا المفهوم قدرة تحليلية في كتابات الصوفية، تغري بإعادة بنائه في سياقات متعددة، وهذا ما خبره أدونيس في تسمية ديوانه "البرزخ".

وبالتأويل يستدعي شعر أدونيس الظاهرة الروحانية، فقد استحضر المتصوفة مثل "النفري"، فحققت القصيدة لديهما ذلك المزيج بين العقل والعاطفة، فتوافر لديه ما لدى هذا الصوفي، فتمّ استدعاؤه في القرن العشرين بلغته الحوارية، ومفاهيمه المتنامية عبر الاستعارة والمجاز وكل ما هو محسوس، وباستهلالته التي تنطوي على الغرابة والدهشة، كما يحتج أدونيس بعباراته التصويرية، فثمة دخول لصوره الرمزية، شعريته، اقتباساته الذائعة في دواوينه.(38)

وهكذا فالشاعر في قصيدة "البرزخ"، يستدعي من لب الخطاب المعاصر إشكالية الأسماء والأشياء، وتحضر أصوات العصر في ثنايا العبارة الشعرية الأدونيسية، لكن تكمن براعة أدونيس في التوصل إلى رؤية جدية، مكنته من الدخول فعلاً إلى مغامرة التسمية، بما هي بحث عن هوية الأشياء التي تقيم في العالم.

القصيدة "البرزخ" مفتاحها الذي يمكن من دخول عتبة الأشياء وأسمائها، ويعبر هذا المفتتح عن علاقة نوعية تكشف عن دور الذات الوظيفي، في التوغل داخل أبعاد تشكل امتداداً حضارياً للوجود، هي الأساطير والحلم والتاريخ.

وهكذا تطبيقياً وبالقراءة التأويلية، يصل الباحث بومسهولي إلى أن أدونيس بدوره مؤولا. وإذا كان أدونيس مؤولاً لتراث النفري الصوفي في عدد من قصائد، كما هو الشأن في قصيدة "في حضن أبجدية ثانية"، فإن في قصيدته الرائعة "البرزخ"، هو قارئ مغامر يقتحم الرؤيا المعاصرة، وينفذ داخل أصواتها ورؤاها الاختلافية، ليكشف التداخل الإجناسي، ودوره في تعميق التجربة الشعرية، التي لا تكتفي فقط بالاستفادة من تلك الأصوات، وإنما لبلورة صوت الشعر، الذي يحفر مادته داخل هذا التشاكل الخطابي، بشرط أن يتوافر على حسن استشرافي، لا

يقف عند حدود الخطابات السابقة، وإنما يتجاوزه باعتباره ضمير المستقبل المجهول.(39)

الخاتمة وصفوة القول

ونخلص إلى أن الواقع الآن، وحسب ما اطلعنا عليه من الدراسات العربية المتفرقة، حول إشكالية التأويل في الخطاب النقدي العربي، يكشف أن الاختلاف في استعمال المقابل العربي المناسب والدقيق للمصطلح الغربي، ما زال سائداً مما يبرر أن أمر استقرار المفهوم في الأذهان، لا يزال أيضاً في مرحلة التمثل والتشكل. فلعل حضور إشكالية التأويل في الثقافة العربية بخصوصية إطارها المعرفي والفكري والتاريخي من جهة، وحداثة الاهتمام في الدراسات العربية المعاصرة بنظرية التأويل بكل ما تحمله من مظاهر التعقيد والتشعب من جهة ثانية، وأسهم وبشكل كبير في تحديد المعالم الراهنة للوضع الاصطلاحي للمتصور الغربي، وهي معالم قائمة على المنازعة أو المراوحة بين المرحلتين الأوليتين من مراحل التجريد الاصطلاحي. فأغلب الدراسات النقدية والفكرية، تراوح في استعمالها بين صيغة الدخيل أو المعرب، من خلال استعمال مصطلح الهيرمنوطيقا حسب النطق الإنجليزي، أو مصطلح الهرمنوطيقا حسب النطق الفرنسي.

ومن هنا تعددت التعريفات أو المصطلحات، وتوزعت بين نظرية التأويل وفن التأويل وعلم التأويل وفلسفة التأويل، وهناك مصطلح آخر راج تداوله واستعماله في بعض الدراسات العربية أيضاً، ووجد فيه أصحابه من دلالة التأصيل والفصاحة ما لا يوجد في تلك الصيغ الهجينة والثقيلة من الدخيل. وهذا المصطلح هو التأويلية، وهو مصطلح ينازع في درجة استعمال كثافة الحضور مصطلح الهرمنوطيقيا، بل إنهما يستعملان في كثير من الدراسات جنباً إلى جنب، على سبيل الترادف والاستبدال أحياناً مع ما يوجد بينهما على صعيد العبارة من تنافر بين ما هو أصيل وما هو دخيل.

المصادر والمراجع والهوامش

1 ـ ابن منظور: لسان العرب، مصدر "أول"، الجزء 11، دار صادر بيروت، ص: 32.

2 ـ محمد مفتاح: مجهول البيان، دار توبقال، المغرب ـ 1990، ص: 90 ـ 91.

3 ـ محمد شوقي الزين: الفينومينولوجيا وفن التأويل، مجلة فكر ونقد، المغرب، العدد 16، فبراير ـ 1999، ص: 75، 76.

4 ـ بول ريكور: البلاغة والشعرية والهيرمينوطيقا، ترجمة مصطفى النحال، مجلة فكر ونقد، المغرب، العدد 16، فبراير ـ 1999، ص: 113.

5 ـ سعيد توفيق: مقالات في الظاهراتية وفلسفة التأويل، دار النصر للتوزيع والنشر، مصر ـ 1999، ص: 55.

6 ـ جولد زيهر: مذاهب التفسير الإسلامي، تعريب عبد الحليم النجار، مكتبة الخانجي مصر، ومكتبة المثنى بغداد ـ 1955، ص 127.

7 ـ محمد الكتاني: جدل العقل والنقل في مناهج التفكير الإسلامي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء 1992، ص: 551.

8 ـ نصر حامد أبو زيد: الاتجاه العقلي في التفسير، قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط4 ـ 1998، ص: 180، 189.

9 ـ أبو بكر بن العربي: قانون التأويل، دراسة وتحقيق محمد السليماني، طبعة جدة وبيروت ـ 1986، ص: 49.

10 ـ زينب محمود الخضيري: أثر ابن رشد في فلسفة العصور الوسطى، دار الثقافة للنشر والتوزيع، مصر ـ 1983، ص 127، 128.

11 ـ محمد مفتاح: التلقي والتأويل، مقارنة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، ط2، 2000، ص، 142.

12- F. schleidrmacher: herméneutique, labor et fides. 1987. p:77.

13- Dilthey: le monde l,esprit, l; paris, 1969, p: 150.

14- H.G. Gadamer: la philosophie herméneutique, p. u. f. paris. P: 82.

15 ـ محمد شوقي الزين: الفنوميلوجيا وفن التأويل، مرجع سابق، ص: 79.

16 ـ هانس، ج، غادامير: مدخل إلى أسس فن التأويل، تقديم وترجمة محمد شوقي الزين، مجلة فكر ونقد مرجع سابق، ص: 85.

17 ـ سعيد توفيق، مقالات في الظاهرتية وفلسفة التأويل، ص: 50.

18 ـ سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهرتية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ـ 1992، ص 74.

19- P. Ricoeur: le conflit des interpretation. Ed. Seuil 1969. p: 10.

20- Ricoeur: du texteá l,action. Ed. Seuil 1986. p: 170

21 ـ المرجع السابق، ص: 366.

22 ـ حسن بن حسن: النظرية التأويلية عند ريكور، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش ـ 1992 ص: 47.

23 ـ سعيد بنكراد ـ مقدمة كتاب امبريتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت ـ 2000، ص: 10.

24 ـ امبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، ص: 86.

25 ـ نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2 ـ 1992، ص: 13.

26 ـ المرجع السابق، ص 13.

27 ـ المرجع السابق، ص: 44، 48.

28 ـ نصر حامد أبو زيد: فلسفة التأويل، دراسة في تأويل القرآن عند محيي الدين بن عربي، دار التنوير، بيروت، ط2 ـ 1993، ص 13.

29 ـ سعيد علوش: هرمنوتيك النثر الأدبي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، دار سوشيبريس، الدار البيضاء، ط1 ـ 1985، ص 14.

30 ـ سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، دار سوسيبريس، الدار البيضاء، ط1 ـ 1985، ص: 224، 225.

31 ـ سعيد علوش: هرمنوتيك النثر الأدبي، مرجع سابق، ص: 56.

32 ـ سعيد علوش: هرمينوتيك النثر الأدبي، ص: 45، 46.

33 ـ مصطفى ناصف، نظرية التأويل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1 ـ 2000، ص: 20

34 ـ مصطفى ناصف، المرجع السابق، ص: 178، 179.

35 ـ مصطفى ناصف، المرجع السابق، ص: 202.

36 ـ مصطفى ناصف، المرجع السابق، ص: 228.

37 ـ عبد العزيز بومسهولي: الشعر والتأويل، قراءة في شعر أدونيس، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت ـ 1998، ص: 12.

38 ـ عبد العزيز بومسهولي: الشعر والتأويل، مرجع سابق، ص: 16.

39 ـ عبد العزيز بومسهولي: الشعر والتأويل، المرجع السابق، ص: 18.

التأويل في الغرب: النشأة والمفهوم

د. فؤاد عبد المطلب

تعني كلمة hermeneutics التأويل "أي علم التفسير أو فنه وقد كان التأويل في الأصل مقتصراً على تفسير الكتب المقدسة، لكن مجاله اتسع خلال القرن التاسع عشر ليشمل قضية التفسير النصي برمتها. ويعد المفكران الألمانيان شلايرماخر وديلثي سلفا هايدغر الأكثر شهرة في هذا المجال؛ أما خلفه الأشهر في هذا المجال؛ أما خلفه الأشهر فهو الفيلسوف الألماني المعاصر هانز جورج غادامير(1). وتؤلف أعمال غادامير جماع القول على نحو ما في بحث التأويل، وذلك لأن "العودة إلى غادامير هي عودة إلى الأصول، فقد احتل الاهتمام بالتأويل مساحة معرفية واسعة ضمن مشروعه الفلسفي(2)".

أما نظرية التأويل ـ وعلى خلاف التفسير ـ هي بحث نظري أكثر منه تطبيقاً، واهتمت هذه النظرية في بادئ الأمر بكيفية تفسير النصوص، ثم أصبحت في القرن التاسع عشر ومع اهتمامها بتفسير النصوص على نحو رئيسي نظرية استيعاب بذاتها، معالجةً في الوقت نفسه العديد من النصوص مثالاً على حدوث التفاهم بين الأفراد. في بداية الأمر أخذت هذه النظرية بالتطور بوصفها فرعاً رئيسياً في دراسات الكتاب المقدس لكن سرعان ما بدأت تعاني من مشكلة البعد بين النص والقارئ، هذه المشكلة

التي تؤدي إلى غموض المعنى. ويجدر القول إن بزوغ هذه النظرية كان في أواخر القرن الثامن عشر عندما حذر جوهان هردر من النسبية الثقافية، وكذلك عندما أخذ التوسع في هذه النظرية يشمل دراسة الكتاب المقدس من وجهة نظر علمانية، وفتح ذلك آفاقاً جديدة لفهم الأدب الكلاسيكي، وكذلك أحدث تغيراً في فهم الكتاب المقدس بوصفه نصاً. بدأ هذا البعد يرى من وجهة نظر ثقافية وتاريخية أكثر منها لاهوتية.

وعلى الرغم من الإعاقة الناجمة عن اختلافات تاريخية وثقافية بين المؤلف والقارئ، كان لنظرية التأويل في القرن التاسع عشر ـ دائماً ـ غاية ألا وهي استرجاع المعنى الصحيح للنص. ويرى واضعو النظريات في القرن العشرين هذه الاختلافات جوهرية في تكوين نصٍ ما لا سيما وأن معناه قابل للتغير بشكل مطرد.

على أية حال علينا أن نكون حذرين في التمييز بشكل كبير بين نظرية التأويل الرومانتيكية والحديثة، لا لأن مفهوم المعنى الثابت ما زال يمتلك مؤيدين حتى الآن، بل لأن الكثير من أفكار الباحثين المعاصرين والبارزين مثل هانز جورج غادامير وبول ريكور موجودة إما بشكل واضح أو بشكل أولي في كتابات أسلافهم.

كان التأويل قبل القرن التاسع عشر يتطابق معناه مع التفسير النصي على أنه عملية تقود إلى معنى صحيح واحد، والطرق للوصول إلى ذلك المعنى هي بشكل رئيسي تلك التي تنادي بها نظرية فقه اللغة التاريخي الكلاسيكية. وهكذا فإن المعايير الوحيدة بالنسبة إلى ج.أ. إرنستي كما جاءت في كتيب له عن التأويل لعام 1761، هي استخدام الكلمات والإحاطة بالأحداث التاريخية المؤثرة في استخدامها بالإضافة إلى قصد المؤلف. أما بالنسبة إلى ف.أ. وولف (1759 ـ 1824) الذي أشار عمله مسبقاً إلى تعريف لغوي لفقه اللغة بشكل أقل ضيقاً في الأفق يزودنا به أحد تلامذته ويدعى فيليب أوغست بوكيه (1785 ـ 1867) وذلك أن تأسيس المعنى ينجز خلال مراحل ثلاث للتأويل: المرحلة النحوية والتاريخية والفلسفية، أي إن دراسة النص تتم بالنظر إلى اللغة، دون أن نغفل الحقائق التاريخية وتلك الخاصة بسيرة المؤلف وكذلك الأفكار التي يدور حولها النص. أما نظرية التأويل لدى وولف فتحاول "أن تستنبط أفكار مؤلف ما تلك المكتوبة أو حتى المحكية كما يريدها هو أن تفهم(3)". بيد أن المعنى ليس دائماً مكافئاً للمعنى الأصلي. ويرى كل من ج.س سيملر وج.إي. ليسنغ التأويل شكلاً من

أشكال "إزالة الأسطرة" التي من خلالها يتم فهم فحوى العمل وترجمته إلى مصطلحات منطقية حديثة. ومع التسليم أن التأويل إلى حد ما يمتلك بعداً تاريخياً، فإن هؤلاء الكتاب يحاولون ـ بلا شك ـ الاحتفاظ بفكرة المعنى الموضوعي عن طريق إيقاف عجلة التاريخ عند الفترة الخاصة بهم. إن نظرية التأويل التنويرية هي نظرية علمية تهتم بالنص وسياقاته أكثر من اهتمامها بالمترجم أو المؤلف وتلتزم معنىً موضوعياً وهو ليس بالضرورة المعنى الأصلي.

تقدم نظرية التأويل الرومانتيكية منحيين بعيدي المدى، لم يكتشف أثرهما الحقيقي حتى الآن: وهما الاهتمام بعملية التأويل والإحاطة بالفترة التاريخية الخاصة بها. ومع قدوم فريدريك أست (1778 ـ 1841) وكذلك فريدريتش شلايرماخر (1768 ـ 1834) بدأت نظرية التأويل الخاصة بفقه اللغة التاريخي تقسم إلى تأويل فلسفي يركز جل اهتمامه على أفعال الفهم التي يكون النص فيها مجرد مناسبة أكثر من اهتمامه بإنشاء معنىً للنص، لكن سلطة نظرية فقه اللغة التاريخي الآخذة بالتضاؤل تبدو أكثر وضوحاً في عمل أست، الذي قام باستبدال التأويل الفلسفي لوولف بآخر إيحائي: أي أنه فهم رومانتيكي في التفسير المجازي لمستوى التأويل الباطني الذي من خلاله يقوم الناقد بتفسير النص في علاقته بروح العصر على أنه جزء من المجموع التاريخي للعالم. بالإضافة إلى منهجية تحدد معالم مستويات التأويل. ويقدم أست فلسفة للفهم معتمدة على فلسفة الهوية لـ ف. دبليو.ل. شيلنغ. يسير شلايرماخر في اتجاه ما بعد نظري مع أنه أكثر اهتماماً بفقه اللغة من أست، مع التأكيد على قواعد خاصة للتفسير يجب أن توضع على أساس نظرية عامة جوهرها كيف نقوم بعملية الفهم. والنتيجة لذلك هي انتقال الاهتمام من شرعية التفسير إلى دراسة ظواهر القراءة والإطلاع على كل من ذات القارئ والمؤلف. ولأن نظرية التأويل الخاصة بـ شلايرماخر كانت قد تطورت خلال فترة زمنية طويلة (1805 ـ 1832) في محاضرات مبعثرة لم تنظم في كتب، لذا علينا أن نكون حذرين في قراءة أعماله قراءة مقتضبة.

إن وجهة النظر التقليدية التي يقدمها ويلهلم ديلثي(4) (1833 ـ 1911) الذي يتتبع في كتابته لسيرة شلايرماخر تأثره ببحث غوته الذي يدور حول الوحدات المتكاملة، هذا البحث الذي تتلاحم أجزاؤه فيما بينها كما لو أنه كائن حي. كما يضع ديلثي شلايرماخر في سياق اعتقاد ما بعد (كانتي)

الذي يؤمن بالمقدرة الإنسانية على فهم الكل من الداخل بدلاً من شرحه بشكل متقطع.

وفقاً لوصف شلايرماخر المعروف لعملية الفهم، هناك تفسير نحوي يتناول منهجياً النص بلغة المعنى مركزاً على الكلمات خاصة، لكن هذا النوع من الفهم يجب أن يتمم بنوعٍ آخر ألا وهو التفسير النفسي، الذي يتم فيه إبراز العملية الإبداعية وذات المؤلف. كلا المنهجين ضروريان لبعضهما البعض، لأن تحليل العمل وفقاً لمفاهيم نظرية فقه اللغة التاريخي فقط هي عملية غير مجدية، على حين تبدو دراسة الحدس الخاص بالعمل وفقاً لنظرية علم الظواهر نتاجاً لوعي المؤلف دراسةً غامضة وملغزة وغير بحثية. إن التعارض في حلقة التأويل هي أننا لا نستطيع أن نفسر أجزاء النص اللغوية والبنيوية إلا في ضوء الكل وكذلك هو الحال بالنسبة للكل كما تعبر عنه الأجزاء. ويترجم شلايرماخر نظرية التأويل إلى مصطلحات رومانتيكية مميزة مع التأكيد على أن التفسير يجب أن يستوعب النسيج الداخلي للنص أو ما يسميه صمويل تيلر كولردج "الجوهر" وهو الذي يمكن تمييزه عن "الشكل"(5) الذي يمكن استنساخه. إن إسهام شلايرماخر في نظرية التأويل الحديثة كما يزودنا به ديلثي يكمن في نقل هذه النظرية من حقل تقني إلى شكل من أشكال التبادل أو الالتقاء الإنساني.

وبما أن حياة الناس الآخرين معطاة لنا بأشكال خارجية مثل الأعمال والكتابات، إلا أننا نرى وجود توضعات مشتركة ومتراكمة للطبيعة الإنسانية يسمح لنا بأن نستنبط "الشخصية المميزة لإنسان آخر" من الداخل عن طريق ترجمة إشارات خارجية مستمدة من حياتنا الخاصة، ويعرف هذا النوع من القراءة كما تصفه نظرية التأويل للكتاب المقدس بالقراءة التطبيقية. وهكذا فإن نظرية التأويل ليست منهجاً يقدم لقراءة النصوص إنما هو وسيلة للتغلب على الهوة الثقافية وتوسيع آفاقنا، لكن نظرية التأويل العائد لشلايرماخر ممثلة بديلثي تخدم أيضاً واضعي النظريات الحديثة على أنها نقطة جدلية للمقارنة. إنه رومانتيكي بشكل مميز في اعتقاده أن الالتقاء الثقافي ينتج عنه هوية بسيطة بين المؤلف والقارئ، كما أن المعنى مقتصر على المعنى الذي يقصده المؤلف. ويعتقد شلايرماخر أيضاً أن نقصاً معيناً في النص المكتوب يمكن التغلب عليه عبر التواصل الذي يتجاوز البعد اللغوي بين الأشخاص. إن وجهة النظر التي تقول بأن علينا أن نقرأ "الخلاصة الوافية" لعام 1819 فقط ربما تبدو دقيقة، لكن "الخطابات

الأكاديمية "لعام 1825 والمحاضرات الأخيرة غير المترجمة تكشف النقاب عن نزاعات من شأنها أن تضع شلايرماخر في موضع أكثر قرباً مما هو متوقع من مناوئيه في العصر الحديث. وهذا بدوره يعود إلى سبب واحد هو أن مفهومه للتفسير النفسي يصبح أكثر تعقيداً بشكل مطرد، ما إن يبدأ فإنه يشمل تحليل ما يمكن أن تتضمنه الأفكار أو ما تدور حوله والتي لا يتم الإفصاح عنها في النص بشكل صريح. يتم النظر إلى العلاقة بين الخطوط الثلاثة للفكرة والسلسلة الرئيسية على أنها مصدر من مصادر التعقيد فضلاً عن أنها مصدر من مصادر الإغناء. وهكذا يصبح الفهم إدراكاً لعملية أكثر منه تمسكاً بقصد مرتبط بالأصل.

على الرغم من أن شلايرماخر يختلف عن غادامير بإلحاق القارئ بالمؤلف، إلا أن إدراكه بأن المؤلف هو كيان معقد بشكل كبير ناشئ من الخطاب مع الآخرين، وهذا بدوره يعقد استخدام المؤلف كأداة لتحديد معنىً للنص، وهذا المعنى غير متناغم مع نظرية التأويل التي تسمح بقراءات مختلفة. إن مفهوم شلايرماخر حول التفسير "الإلهي" أو التنبئي" مهم جداً في عدم التأسيس بالنسبة إلى المعنى الأصلي، ويجدر بالذكر أن هذا النوع من التفسير تم الإشارة إليه في عمله "الخلاصة الوافية"، إذ إن التمييز بين القراءة "الإلهية" والقراءة "التاريخية" يتقاطع مع التقسيم الأساسي بين التفسير النحوي (الموضوعي) والتفسير النفسي (الذاتي). فعلى سبيل المثال، إن قراءة تاريخية على المستوى الذاتي تعيد صياغة قصد المؤلف، لكن قراءة إلهية ذاتية تبرز معنىً جديداً لم يتم التعبير عنه بعد في النص، وهذا ما دفع شلايرماخر لإطلاق عبارته المشهورة أن القارئ يفهم النص بطريقة أفضل من المؤلف ذاته. بلا شك إن السعي وراء التفسير خارج نطاق الطبيعة يعقد أي مفهوم مادي للنص بوصفه يحتوي معنىً واحداً ويسمح بالاختلاف بين النص والقراءة في المستقبل كما يرى غادامير.

لقد طورت فكرة التفسير الإلهي إلى معنى أوسع من قبل شيلنغ في مقدمته لكتاب "عصور العالم"، و ج.دبليو.ف. هيغل (1770 - 1831) الذي يعزز الانتقال الرئيسي الثاني الذي طرحته نظرية التأويل الرومانتيكية نحو إدراك التفسير بوصفه متغيراً تاريخياً. على الرغم من اهتمامه بالكينونة أكثر من اهتمامه بالنصوص، يعد هيغل مهتماً في البدء بالتوسع في نظرية التأويل الأدبية لتشمل معنىً عاماً للتأويل يهتم بجميع نتاجات الروح البشرية التي تقف

وراء اختلاف العمل بالذات لكلٍ من ديلثي وريكور.

في كل من "دراسة ظواهر العقل" (1807) والمحاضرات الملقاة بين 1823 ـ 1829 حول علم الجمال، يلجأ هيغل إلى طريقتين مستمدتين من نظرية التأويل من أجل قراءة نص ذي تاريخ فكري أو من تاريخ الفنون. وفي هذا السياق يؤكد هيغل القراءة النحوية التي تذعن فقط لتسلسل متقطع للأشكال والأحداث من خلال قراءة نفسية ترى الأشكال الثقافية جزءاً من كلٍ إيحائي لما يتم الكشف عنه بعد. بمعنى آخر إنه يكسر حلقة نظرية التأويل عند مستوى التاريخ. فهو يرى أن اللحظات التاريخية للفرد يمكن أن تؤول فقط في سياق التاريخ الكلي للروح، تماماً كما حاجج الكثير من واضعي النظريات الأقدم: إن أجزاء النص يجب أن تقرأ بالنظر إلى الكل كما أن النص ذاته يجب أن يوضع في سياق معيار المؤلف. لا شك أن ما يميز هيغل عن أسلافه هو أنه أعطى المعنى بعداً تاريخياً. علاوة على أن القراءة التاريخية لم تعد عرضةً لإعادة البناء أو متوازنة ولا حتى إعادة القراءة المتنورة للماضي من قبل الحاضر، بل إنها نافذة العبور للماضي والحاضر باتجاه المستقبل. وهكذا يعبد هيغل الطريق للماركسيين أمثال فريدريك جيمسون الذي يصف نفسه بأنه أعاد إحياء فكرة فهم التاريخ على أنه بعداً من أبعاد نظرية التأويل التي نشأت عنها النظرية البنيوية التي طرحها ألثاسور(6).

يستخدم جيمسون مصطلح نظرية التأويل بشكل مجازي ليشمل فهم الظواهر السطحية التي تبدو غير قابلة للقراءة، بحيث تشير هذه الظواهر إلى ضرورة أكثر إلحاحاً (لكنها غير معروفة) تعمل على ربط هذه الظواهر بعضها ببعض. لكن إذا كان هيغل يبتعد عن القراءة الفقهية اللغوية للأشكال الثقافية بلغة معانيهم الأصلية، فإنه يغلق أيضاً عملية التفسير بالاستعاضة عن المعنى الأصلي بمعنى غائي. هذا النوع من التوقع والانحراف يميز العلاقة بنظرية التأويل الحديثة لديلثي التي غالباً ما يتم مطابقتها بالخطأ مع شلايرماخر.

ومع بداية القرن الجديد، يتابع ديلثي اهتمامه الرومانتيكي بالتاريخانية دون النظر إلى اهتمام هيغل بما وراء النص غيبياً أو اهتمام شلايرماخر بالتحليل النفسي. إنه يوسع آفاق نظرية التأويل في دراسة النصوص إلى دراسة "تعابير الحياة" متوقعاً انهيار الحدود الخاصة بالفروع المعرفية التي نشاهدها عند إجراء الدراسة اعتماداً على علم الإشارات. ويتم تمييز الأشكال الثقافية بأنها

تاريخية، لكن ديلثي لا يجسم التاريخ عن طريق تثبيت الروح خلفه وهي التي يستطيع من خلالها المترجم الاتصال بالنص. وبشكل مشابه، لدى دراسة النصوص نجد أنه ليس مهتماً بالتواصل مع المؤلف ويعرف الشكل الداخلي المفهوم عن طريق نظرية التأويل على أنه "تركيب ذهني" يتم ابتكاره عن طريق عمليات تتم في عقل الشاعر.. لكنه قابل للفصل عنهم"(7). إن حداثة ديلثي بالذات تبدو أقل قرباً من شلايرماخر في علاقته بالمنظرين المعاصرين الذين يقولون بعدم التحديد في المعنى الذي يظهر جلياً إذا تعرفنا طريقته والتي تعرف بنظرية التأويل التركيبية. إنه أحد رواد نظرية التأويل من خلال تأكيد التجربة الحية من خلال تعابير ثقافية أكثر من تقليل التجربة إلى مجرد نظام تبادل إشارات. لكن يوصف المعنى الضمني للإشارات من خلال مصطلحات مثل "التركيب" و"النظام"، وتتبع نظرية التأويل حسب اهتماماته نماذج متداولة في تعابير الحياة بغية تصنيفها أكثر من كونها رغبة في كشف النقاب عن التعقيد غير القابل للتبسيط. وتتكرر هذه النزعة لإغلاق المعنى في نظرية التأويل الخاصة بديلثي التي ترتكز على مفهوم التاريخ. وهو يرفض التاريخ التجريبي وكل ما هو غيبي وراء التاريخ الذي ينسب إليه المعنى الأصل، ويطبق ديلثي (كانتية) تاريخانية. ويجدر بالذكر أن ديلثي يعمل على إنشاد سرد غائي ولكنه شامل لوجهات النظر العالمية، إنه مجرد تصنيف لكنه ليس إيماناً بالآخرة.

نستطيع في الختام أن نقسم نظرية التأويل في القرن التاسع عشر إلى حقبتين: الأكثر قدماً منهما هي الأكثر تطرفاً. وفي حقبتها الرومانتيكية تفتح الطريق إلى الوعي المعاصر في عدم ثبات المعنى بالنظر إلى المعنى على أنه عملية تاريخية ونفسية أكثر منها نتاجاً منتهياً. وبما أن واضعي النظريات يتهيبون هذه العملية عن طريق تصورها بشكل غائي، نجد أن هذه الحقبة وصلت ذروتها في عمل سورين كيركارد الذي حافظ على الاهتمام الرومانتيكي بالذاتية وألغى الانغلاق والغائية. فقد حاول كيركارد في كتابه "مفهوم السخرية" (الذي قدمه أطروحة عام 1841) تقديم نظرية تأويل لنص ساخر قابل للتفكيك بشكل ذاتي، وهدفه بذلك تحديد الخطوط العريضة لمشروع رسالته ضمن إطار البحث. على حين أنه في عمله "وجهة نظر لعملي مؤلفاً"، يتجاوز العتبة فاصلاً نظرية التأويل عن نظرية استجابة القارئ ونقدها.

ويقدم كيركارد في هذا الكتاب تفسيراً

ذاتياً يعود لتفسير معياره الخاص، فقط ليفكك سلطته مقترحاً أن المؤلف ما هو إلا قارئ. بالمقارنة ومع ذلك أصبحت نظرية التأويل في القرن التاسع عشر في حقبتها الحديثة أكثر تزمتاً.

يرجع د.ف. شتراوس (1808 ـ 1874) إلى نظرية التأويل المتخصصة بالكتاب المقدس مركزاً على الأمور المثيرة للجدل والموجدة ضمن الأناجيل وبينها التي أثرت في عمل شلايرماخر وحفزته بشكل رئيسي. وعندما اهتم من سلفه في عمليات عدم ثبات المعنى في ما وراء النص، كان شتراوس أكثر اهتماماً بكيفية تحديد التأويل عن طريق سلسلة من المجتمعات التفسيرية. وفي مجال أوسع فيما يخص نظرية التأويل والتفسير يبتعد ديلثي على نحوٍ مشابه عن الانغلاق الغيبي، لكن ذلك فقطٌ في خطوة للتقرب من البنيوية التاريخية، التي يثبت فيها التفسير تعابير الحياة أكثر من السماح لها بالاستبدال في الحوار بين الماضي والحاضر.

يترافق التحديد الرئيسي في نظرية التأويل في القرن العشرين مع عمل مارتن هايدغر (1889 . 1976) وتلميذه هانز جورج غادامير. ويمكن تلخيص التحول العام الذي أيدوه بثلاثة مجالات: أولاً، بالمقارنة مع التقاليد المعروفة منذ حركة التنوير على الأقل، لم تعد نظرية التأويل تهتم بشكل حصري بتفسير الوثائق المكتوبة أو الأحاديث وترجمتها؛ ثانياً، خلافاً لنظرية التأويل الرومانتيكية وذلك ابتداءً بـ فريدريك شلايرماخر وانتهاءً بديلثي، إن هدف التأويل ليس مركزاً على التواصل أو دراسة نفسية شخص آخر. ثالثاً، فإن نظرية التأويل لكل من هايدغر وغادامير تقوم بدراسة تمهيدية لتستكشف عالماً أقدم وأكثر أهمية من عالم ديلثي الذي يفصل العلوم الطبيعية عن العلوم الإنسانية. كما تبتعد نظرية التأويل في القرن العشرين عن ساحة المعرفة التي أثرت فيها جميع نظريات التفسير السابقة وتدخل إلى منطقة "علم الوجود الجوهري" حسب عبارة هايدغر، ويعني هذا أن التأويل لا يمكن تصوره بشكل انتقالي لأننا لسنا مهتمين بتفسير شيء ما، بل إن التفسير ينبغي أن يفهم على أنه طريقتنا للوجود في هذا العالم، وتلك طريقة في الوجود سابقة لأي معرفة أو نشاط فكري. هكذا فإن نظرية التأويل الوجودية تستعيض عن سؤال الفهم الذي يعنى بمعرفة ما يدور في هذا العالم بسؤال عن الوجود في هذا العالم.

وينحصر اهتمام هايدغر الأساسي في نظرية التأويل في عمله "الوجود والزمن". إنه ينظر في الحقيقة إلى علم الظواهر لدى

الوجود الميتافيزيقي على أنه مهمة تأويلية بشكل أساسي. ويرى أن الفهم شيء سابق على المعرفة، لا يفرض جوهره فقط الإلمام بالوضع الراهن بل يتعدى ذلك إلى التطلع إلى المستقبل. ويجب أن يكون ملماً بإمكانية الوجود التي ينادى بها الوجود الميتافيزيقي، إمكانية الوجود التي تعتبر شيئاً أساسياً في تركيب الوجود الميتافيزيقي.

وهكذا فإن نظرية التأويل تشمل مظهرين في فكر هايدغر. إن عملية الفهم تظهر من الناحية الأولى النظام الوجودي الأقدم للوجود الميتافيزيقي، ومن ناحية أخرى، يشمل التفسير إمكانية الوجود الميتافيزيقي.

والتفسير لدى هايدغر موجود دائماً ضمن شيء ما نعرفه بشكل مسبق، ضمن شيء لدينا بشكل مسبق، وضمن شيء نشاهده في أعيننا، ضمن شيء ندركه بشكل مسبق، ضمن مفهوم تم ذكره مسبقاً. إنها طريقة أخرى للقول بأننا لا نتناول أي شيء أو أي نص متحررين من الافتراضات السابقة حوله، إننا نمتلك دائماً تفسيراً موجوداً بشكل مسبق ويعزوه هايدغر كله إلى الوجود الميتافيزيقي. ولفهم نص من وجهة نظر هايدغر فإن ذلك يتطلب منك ألا تبحث عن المعنى الذي وضعه المؤلف في النص بل إن عليك أن تكشف النقاب عن إمكانية الوجود التي يشير إليها النص. ويستلزم التفسير ألا نرمي بالمغزى على النص رمياً أو أن نضع عليه قيمةً وضعاً، بل علينا توضيح ما يحيط بالنص الذي نشف عنه عادة لدى قراءتنا الأولية للنص. إن كتاب غادامير الذي يعد عملاً مهماً "الحقيقة والمنهج" هو شرح مطول وامتداد لفكرة هايدغر. يهتم غادامير بصورة رئيسية بالترابط المشوه للحقيقة بالعلوم الطبيعية في العصر الحديث. وفكرته هي ليست الطريقة التجريبية الوحيدة للوصول إلى الحقيقة التي تتبناها العلوم الطبيعية. كذلك فإن وجود "و" في العنوان يفيد في الفصل لا الوصل. يقترح غادامير خلافاً لذلك مستوى أكثر أهمية للوصول إلى الحقيقة يتماهى مع الانعكاس التأويلي. ورداً على نزعة العلم الطبيعي الذي يتجاهل النظرة الأولية للفهم، يقترح غادامير نظرية تأويل ذات اتجاهين، الأول إصلاحي والثاني ما وراء نقدي، ومظاهر ثقافية أخرى، بحيث يمكن التنبؤ بكل المحاولات المنهجية. إنه يهتم بشرح الفهم بوصفه مقولة شاملة يمكن تصورها على أنها جوهر لوجودنا في العالم. ولإظهار كيف وصلنا إلى الوضع الراهن ولتسهيل عملية استرجاع المفاهيم السابقة للحقيقة والتأويل، يضع غادامير قصتين متقاربتين في كتابه، الأولى تروي

قصة التقاليد الفلسفية الغربية بشكل سقوط من العلياء وعودة أو خلاص مستقبلي محتمل في حالة السقوط المهينة هذه. لما يكن المنهج العلمي قد بدأ يسيطر على مفهوم الحقيقة بعد في مرحلة ما بعد ديكارت. كما لم يكن الموضوع والذات، ولا حتى الوجود والفكر قد انفصلا بعضهما عن بعض بشكل كامل. ولكن مع قدوم الازدواجية الديكارتية أصبح اغتراب البشر في الغرب حجر الأساس في الفلسفة الغربية. في هذا السياق، تعد مقالة إمانويل كانت "نقد العقل المحض" الوثيقة الأكثر أهمية في هذا الإرث ولا سيما أنه يقدم فيها مسوغاً ذكياً وأصيلاً إضافة إلى أنه نابع عن معرفة بالعلوم الطبيعية وإلمام بها. وقد عارض مجال الفن مثل هذا الإرث. ووفقاً لمزاعم غادامير كان الفن معزولاً بشكل نظامي عن عالم الحقيقة ويعود ذلك إلى الخطاب المهيمن للعلوم الطبيعية. ولذلك يسعى غادامير في نقده حول الوعي الجمالي لإعادة هذا الإرث لنظرية التأويل. ويعد "اللعب" أو "اللعبة" مهماً بشكل خاص لأنه يمتلك إمكانية التغلب على الانقسام بين الذات والموضوع. وفي لعبة ما مثلاً نلتزم بجملة من القواعد بعيداً عن أي ذاتية فردية، لا نواجه اللعبة على أنها شيء لكن نشارك فيها بوصفها حدثاً. وعن طريق هذه المشاركة، تتحول الذات: كذلك فإن صلتنا بالفن مناظرة لذلك: فنحن لا نواجه العمل الأدبي على أنه ذات تتعرف موضوعاً، بل نشارك في اللعبة التي تكون الفن الحقيقي وبذلك نتحول نحن أيضاً. أما غادامير، فإنه يرى أن اللعب هو الحقيقة والجوهر للفن الأصيل.

وتتعلق القصة الثانية بالإرث التأويلي. فغادامير يرى أن الأصول الأساسية لنظرية التأويل مرتبطة بشكل حميم بالاهتمام لاكتشاف المعنى الصحيح للنصوص؛ وتسعى هذه النظرية إلى اكتشاف المعنى الأصلي بغض النظر عما إذا كان النص يمتلك جذوراً دينية أو دنيوية. وإذا ما أضيف نشاط التأويل الشرعي إلى هاتين السمتين عندئذٍ نستطيع أن نرى لماذا تم تقديم نظرية التأويل لمرحلة ما قبل الرومانتيكية بقوة ثلاثة أضعاف: الفهم، والشرح، والتطبيق. وحسب فرضية غادامير إن نظرية التأويل تبتعد عن مهمتها الأصلية. مع قدوم شلايرماخر أصبحت نظرية التأويل مترابطة مع إعادة استنتاج الحالات النفسية. حتى عندما يكون لديها تبصراً مهماً حول طبيعة التفسير، فإن نظرية التأويل المميزة للقرن التاسع عشر تعود لتقع بالانقسام بين الذات والموضوع، وهذا الانقسام الثنائي تعززه روح التفكير

المنهجي.

تبلغ نقطة التحول ذروتها مع نقد هايدغر حول "علم الظواهر" الخاص بإدموند هوسرل. ابتداءً بالسؤال الوجودي، لم يسع هايدغر وراء أرضية فلسفية جذرية بحد ذاتها كما فعل هوسرل، كما لم يضع أساساً للعلوم الإنسانية خلافاً لمشروع ديلثي، بل إن فكرة الأرضية برمتها في مسألة الوجود المعرفي الخاص به تواجه تعديلاً كلياً. وتقدم فرضيته التي تقول بأن "الكينونة هي نفسها الزمن"، تاريخانية جوهرية إلى الفكر التأويلي، وبذلك تسمح للتاريخ بأن يصبح قوة فاعلة في الفهم أكثر منه عقبة. ويدمج غادامير في نقاشه حول التحامل تاريخانية الوجود الميتافيزيقي لدى هايدغر، وهذه إعادة شرح مثيرة لتركيب هايدغر في مرحلة ما قبل الفهم. إن التوضع الضروري لشخص ما والذي عادة ما يتألف من العديد من "التحاملات" والمفاهيم المسبقة مقدمة لنص ما أو تواجه نصاً آخر هي مظهر أساسي للفهم التأويلي.

خلافاً لنظرية التأويل السابقة، فإن مفهوم التاريخ للمفسر ليس عائقاً في وجه التفسير. إن التفكير التأويلي الصحيح يجب أن يضع في الحسبان الفترة التاريخية للنص. إن نظرية التأويل مناسبة فقط عندما تظهر نشاط التاريخ وفاعليته ضمن الفهم ذاته. وتبعاً لذلك يدعو غادامير هذا النوع من التأويل بالتاريخ المؤثر، وبهذا المفهوم لا يعزز غادامير نمطاً جديداً من الطرق التي تأخذ بالحسبان التأثير والانطباع، بل إنه يدعو إلى نمط جيد من الوعي، الوعي التاريخي المؤثر الذي يمكنه تمييز ماذا يحدث عندما نواجه وثائق من الماضي. إنه يشمل الوضع التأويلي الذي عادة ما يحدث عندما ندخل في حوار مع الماضي.

ولا شك أن وعياً تاريخياً مؤثراً كهذا مرتبط بشكل وثيق مع مفهوم غادامير للأفق، وهذا المفهوم المستمد من نظرية علم الظواهر يصف ويعرف توضعنا في هذا العالم. إنه ليس تركيباً منغلقاً أو ثابتاً لكنه شيء يتغير مع تغيرنا. ويتم إدراك عملية الفهم على أنها تداخل لأفق شخص ما مع الأفق التاريخي.

تحدى يورغن هابراز المفهوم الوجودي لنظرية التأويل بشكل قوي جداً في ألمانيا. ويتفق هابرماز مع مفهوم غادامير الذي يقول بأن اللغة هي تركيب منفتح وبذلك يجد نفسه متحالفاً معه في الصراع ضد النزعات الوضعية في العلوم الاجتماعية. ويجادل هابرماز بأن غادامير ابتعد كثيراً في فصله للطريقة المنهجية عن الحقيقة. إن الطريقة المنهجية كما يشير هابرماز هي جزء من إرثنا الحضاري كما لا يمكن فصله عن

الوعي التاريخي المؤثر.

وبالمقارنة، يسعى هابرماز لإيجاد رابط للعلوم التجريبية والتحليلية مع العلوم الطبيعية عن طريق إجراءات تأويلية. وفي اعتراضاته الأكثر حدة على غادامير يهتم هابرماز بالتحيز الإيديولوجي المدرك في عمل غادامير. ينحو هابرماز مثل العديد من النقاد منحىً مغايراً لاهتمام غادامير في الجدل غير المتنور فيما يخص التحامل والسلطة والتقاليد. ووفقاً لهابرماز، إن انتصار غادامير لفكرة التحاملات التي تفرزها التقاليد يعيق قدرتنا على التأمل في هذه التحاملات، من ثم رفضها، فيبدو الوسطاء على أنهم متلقون سلبيون محتجزون في تيار التراث غير المنتهي. ما يريده هابرماز هو بعد نقدي في الفكر التأويلي؛ البعد الذي يمكننا من إنشاء نقد لمجموعة من المفاهيم دون التضحية بمفهوم البعد التاريخي.

ويجدر بالذكر أن التحدي الرئيسي لغادامير في الولايات المتحدة ينبع من اتجاهات أكثر تزمتاً ومحافظة. خلافاً لهابرماز اعترض إي.د. هيرش على اعتماد غادامير على البعد التاريخي ولا سيما وأنه يعد المعنى أمراً نسبياً، ويحاول تشكيل أحد المعايير الصحيحة للتأويل.

في الحقيقة لقد انحصر اهتمام هيرش في إثبات وجود فاعلية التأويل بغض النظر عن زمنه، لذلك كانت مهمته الرئيسية هي أن يفسر الحقيقة التجريبية التي تقول بأن العصور المختلفة والنقاد المختلفين يفسرون الأعمال نفسها بطرق مختلفة. لقد قام بذلك عبر إنشاء مستويين اعتماداً عليهما يمكننا نسب النصوص إليهما: ففي المستوى الأول يضع هيرش "المعنى" أو المعنى الفعلي وهو غير قابل للتغيير؛ إنه بلا شك الاهتمام الرئيسي للتفسير، والفهم هو القوة التي تسيطر عليه. وكذلك يدعو هيرش المستوى الثاني "بالدلالة". وربما يتغير هذا المستوى مع تغير العصر أو المؤلف مع العلم أن هذا التغير ليس عشوائياً. ويتحدد هذا المستوى بعلاقة المعنى الفعلي بشيء ما خارج هذا المعنى، نتيجة لذلك يعين هيرش مهمة النقد بتحديد الدلالة في النصوص. إن الملكة الحقيقية التي نكتسبها في النقد هي الحكم على النص. إن التنوع في التعليق على الأعمال الأدبية الذي يمكن ملاحظته بشكل تجريبي يعزى إلى الاختلاف في الدلالة، وبذلك يبقى المعنى محدداً وفقاً لوجهة نظر هيرش. فيما تنحصر مهمة هيرش الثانية في إيجاد معيار صحيح يستطيع من خلاله تحديد المعنى المحدد. معترضاً على المغالطة النقدية القصدية الجديدة، أي ربط

المعنى بمراد المؤلف، وكذلك لادعاء غادامير بأن المعنى دائماً يتجاوز قصد المؤلف، يعود هيرش إلى النماذج النفسية الأقدم مؤكداً على أن قصد المؤلف هو المعيار الصحيح الذي يزودنا بالمعنى. بالنسبة إليه الصحة هي علاقة تطابق: أي أن التفسير الصحيح الذي يتطابق مع المعنى المشار إليه في النص. رافضاً كل الأشكال الدلالية المختلفة والناتجة عن الاستقلالية في الحكم على المعنى، ومتأثراً بنقاشه بنظرية علم الظواهر، يفيد هيرش في هذا السياق، بأن المعنى هو على نحو ثابت مرتبط مع الوعي. وبذلك يجب أن يترافق المعنى مع أحد الوعيين اللذين يتصلان بالنص، بالمؤلف أو بالقارئ. يعتقد هيرش أنه إذا ما أخذنا وعي القارئ معياراً لنا، فإننا بذلك نضحي بمقياس الصحة، ولا سيما وأن هناك العديد من القراء بشكل دائم لكل نص. يستند هيرش في دفاعه الأكثر قوة فيما يخص قصد المؤلف على الحقيقة البسيطة وهي أن قصد المؤلف وحده يقدم لنا المعيار المميز للصحة بشكل دقيق، والذي من خلاله نستطيع أن نقارن بين التفاسير المتنوعة.

منذ القرن العشرين عمل بول ريكور (ولد عام 1913) على تسوية الخلافات الناتجة عن الجدالات المتعددة في نظريات التأويل. وكان ريكور ناجحاً في مبتغاه. فقد اهتمت نظريته المعتمدة على علم الظواهر التأويلي غالباً بإجراء المصالحة بين المزاعم المتنافسة في حق الأولوية. لقد أظهر ريكور بشكل ناجح كيف تعتمد الفروع الفلسفية على بعضها البعض في مناقشة العلاقة بين البنيوية أو علم الظواهر ونظرية التأويل. ويظهر ريكور بأن كل فرع يبقى على افتراضات الآخر. ربما تعد النظرية الرمزية الأكثر أصالة في أعماله كلها. بالنسبة إليه تقف اللغة في مركز أية نظرية تأويلية، لكن ليس كل نتاج لغوي يستدعي تطبيق نظرية التأويل. ويستلزم تطبيق نظرية التأويل في الحالات التي يكون لدينا فيض في المعنى أو عندما يستخدم المؤلف تعابير متعددة الأصوات. ويطابق ريكور حوادثاً كهذه مع الرمزية، والتي يعرفها كأي تركيب للمعنى يدل على معنى حرفي أولي مباشر، بالإضافة إلى معنى آخر غير مباشر، ثانوي ومجازي ويمكن إدراكه فقط من خلال الأول. وهكذا فإن مهمة التأويل محددة لتتعامل مع الرموز. إنها ذلك الأسلوب للفكرة التي تفك إشارة المعنى المستور ضمن المعنى الواضح أو تلك التي تكشف عن مستويات المعنى المتضمن في المعنى الحرفي.

فمن وجهة نظر ريكور يمكن تقسيم

نظريات التأويل إلى فئتين: تخص الفئة الأولى استنباط أو تجميع المعنى. وهذا النوع من التأويل الذي يعنى بالدين أو بالمقدسات يسعى ليظهر أو ليحتفظ بمعنى يفهم على أنه رسالة، أو تصريح أو موعظة دينية. ويحاول هذا النوع من التأويل أن يكون معنىً عن شيء ما كان مفهوماً في وقت من الأوقات لكنه مبهم الآن بسبب البعد. ولا شك، أن نظرية التأويل التشكيكية معاكسة لنظرية التأويل التي تعنى بالمقدسات والمصبوغة بالصبغة الدينية. كما تم الإفصاح عن مصادرها على وجه الخصوص في أعمال كارل ماركس وفريدريك إنجلز وفريدرك نيتشه وسيغموند فرويد. يرفع هذا النوع من التأويل القناع كما يكشف عن الوعي المزيف. يحجب هذا النوع من التأويل الثقة عن الكلمة وبذلك يحاول أن يتوغل إلى ما دون السطح الظاهري ليكشف عن الجانب الأكثر موثوقية للمعنى. لكن ريكور يوحد بشكل حميم بين هذين الفرعين المميزين لنظرية التأويل. ففي تحليل مثير للإعجاب لأحد أعمال فرويد يظهر ريكور كيف تعمل الرموز لتخفي غرائزنا وتكشف عن جدلية للوعي الذاتي. وبذلك تصبح نظريتا التأويل على نحو كلي مظهرين لعملية ثقافية أكبر.

لقد طبق كل من بيتر زوندي (1929 ـ 1971) وما نفرد فرانك (ولد عام 1924)، وهما رائدان من رواد نظرية التأويل في ألمانيا في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية. في عملهما استراتيجية تعتمد التوسط، وكلاهما كان فاعلاً في دمج الأفكار الفرنسية خصوصاً فيما يتعلق بالنظرية البنيوية وما بعد البنيوية ونظرية التأويل الألمانية وخصوصاً من خلال عمل شلايرماخر. فبالنسبة إلى زوندي الذي كان هدفه تطوير نظرية تأويل فقه لغوية، يعد شلايرماخر وثيق الصلة بالموضوع بسبب تأكيده نظرية تفسير مادية. خلافاً للعديد من معاصريه الذين يرون اللغة والكلمات مجرد وسيلة لانتقال الأفكار. بيد أن شلايرماخر يؤكد على التقيد المفروض بوساطة النوع الأدبي، الشكل الشعري، والحرف. كما أن إصرار شلايرماخر على الحرف يجعله سباقاً بالنسبة إلى زوندي باتجاه الأشكال المتعددة للنظرية ما بعد البنيوية. كذلك فإن شلايرماخر يوحي بانسجام أساسي بين النظرية الألمانية والفرنسية.

واجه عمل فرانك نظرية غادامير بالنزعات التي جاءت بعد البنيوية وخصوصاً بالنظرية التفكيكية. وبالنظر إلى تاريخ الفلسفة يشير فرانك إلى أن النظرية التفكيكية ونظرية التأويل تواجهان المشاكل الرئيسية

للفكر الحديث: غياب القيم المتسامية والبحث في الذاتية. لقد انحرفت هذه النظريات بشكل ملحوظ فيما يتعلق بتقويم الإمكانية إلى موقع حواري أصيل. وبالاعتماد على نظرية شلايرماخر التأويلية يطور فرانك مفهوم الحوار على أنه نشاط فردي وكذلك عام. إن التفسير لا يمكن أن يحدث دون نظام مشترك واقع فوق نطاق الفرد، لكن تحقيق النظام ربما يكون مستحيلاً من دون البناء الفردي. ويجدر بالذكر أن النظرية التفكيكية ونظرية التأويل تنسجمان بشكل كبير خصوصاً عندما تؤكد النظريتان التغاير الذي لا يمكن تلافيه بين الأفراد المتناقشة حول الموضوعات المطروحة. ولا يشعر فرانك خلافاً لبعض دعاة نظرية ما بعد البنيوية الأكثر انفتاحاً أن التغاير يمهد الطريق إلى العشوائية. كما يشير فرانك إلى أنه من خلال الفرضيات التي وضعت من قبل أحد المشاركين في أحد الحوارات يمكن الاستعانة ببعض هذه الفرضيات من أجل محاولة تفسير نسبية ولا سيما أن هذه الفرضيات دائماً ذات دوافع. لكن يمكن أن يسوى الخلاف بين نظرية التأويل والنظرية ما بعد البنيوية من خلال فقط إبراز دور المعنى غير الثابت فقط مع التأكيد على استحالة تحديد معنى ثابت.

الهوامش

1. انظر، تيري إيغلتون، مقدمة لدراسة نظرية الأدب (أكسفورد: باسيل بلاكويل، 1983)، ص 66. (بالإنكليزية)؛ ومعجم أكسفورد The shorter Oxford English Dictionary، الجزء الثاني، ص 956.

2. عمر مهيبل، هانز جورج غادامير: خطاب التأويل، خطاب الحقيقة"، الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء العربي ـ بيروت، العددان 112 ـ 113، خريف 99 ـ شتاء 2000، ص 40. (هانز جورج غادامير: من أهم الفلاسفة الألمان المعاصرين، ولد عام 1900، ودرس في جامعة لايبزغ ثم جامعة فرانكفورت، وفي عام 1949 شغل كرسي الفلسفة في جامعة هايدلبرغ خلفاً لكارل ياسبيروس. وقد شكل مفهوم التأويل نقطة مركزية في إسهامه الفلسفي، نتج عنها فيما بعد إسقاطات مهمة في حقول معرفية عديدة من العلوم الإنسانية. ازداد غادامير شهرة بعد السجال المهم الذي دار بينه وبين مواطنه الفيلسوف يورغن هابرماز حول الأهمية المعرفية للعلوم الإنسانية وحول منهجيتها. ويعتبر كتابه "الحقيقة والمنهج" من أهم المؤلفات الفلسفية الألمانية في العصر

الحديث).

3. انظر، مايكل غرودن ومارتن كريسوزر، دليل جونز هوبكنز لنظرية الأدب والنقد بالتمور ولندن: 1994، ص 376، (بالإنكليزية).

4. ويلهلم ديلثي: فيلسوف ألماني معاصر يمثل ما يسمى بتيار الحياة، ففي كتابه المهم "مدخل إلى دراسة العلوم الإنسانية" يبحث ديلثي عن الاستقلالية المنهجية لعلوم الإنسان أو "علوم الروح" حسب تعبيره، وهذا ما حثه على إجراء موازنة أشمل بين علوم الطبيعة وعلوم الروح، ومن أجل فهم علوم الروح، وموضوعها الإنسان، لابد أن نغوص إلى داخلها، وهنا تأخذ التجربة النفسية مداها، بل ويصبح علم النفس الأساس لأية معرفة تتعلق بالإنسان وبالعلم التاريخي الاجتماعي العام.

5. انظر، صامويل تيلر كولردج، سيرة أدبية، تحرير ج. شوكروس، المجلد الثاني، 1945، ص 255. (بالإنكليزية).

6. انظر، فريدريك جيمسون، اللاوعي السياسي: القصة كفعل اجتماعي رمزي، 1981، (لندن: ميثون، 1983)، ص 21، (بالإنكليزية).

7. انظر، مايكل غرودن ومارتن كريوزر، دليل جونز هوبكنز لنظرية الأدب والنقد، المعطيات السابقة، ص 378.



التلقي بين غموض النص وآليات التأويل
الشعر العربي المعاصر

د. عبد القادر عبو

لظاهرة الغموض في حركة النقد العربي المعاصر مساحة كبيرة من التحليل والجدل بين رفضه بوصفه ظاهرة سلبية أدخلت فهم النص الشعري وتذوقه مجال الغرابة والتعقيد، بل وجعلت من لم يسعفهم الإبداع أن يعلّقوا امتيازهم على مشجب الإبهام لتسويغ ذلك، وبينما رأى بعض الدارسين أن تغيّراً في طبيعة الشعر ووظيفته جعل من الإبهام عنصراً جمالياً يسهم في تكثيف الدلالة الشعرية ويعمّق الصورة والمعنى، غير أنّ هذا التباين في المواقف توضّح من خلال القراءات التي ناقشت الإبهام وعلاقته بالعمل الشعري من جهة، وبالتأويل من جهة أخرى.

لا نعود بالتحليل إلى إبراز الغموض في تراثنا النقدي العربي وبلاغته مع شعر المحدثين الذي دفع بالنقد إلى إعادة النظر في كثير من المفهومات التي رسّخها التواتر الشعري بوصفه نموذجاً في فصاحة الكلمة وقرب التشبيه وجزالة اللفظ وإصابة المعنى، وما دار من جدل حول شعر أبي تمام والبحتري وغيرهما، وأيضا ما دار حول أشعار الصوفية الذين اختبروا طاقة اللغة التعبيرية في رمزيتها وإيحائية الكلمة.

ليس التوجه نحو موقع الغموض في البلاغة العربية التراثية من هدف هذه الدراسة التي تتجه نحو البحث التلقي لأشعار الحداثة والتي خلقت جواً من الجدل والحجاج بين النقاد والقراء المعاصرين، حتى ارتفعت أصوات تنادي بمصادرة هذا الشعر المبهم واعتباره ردة قومية ولغوية ومؤامرة على النموذج الشعري الخالد في الذاكرة الجماعية، بينما راح جمهور قارئ يتدرّب على عقد الألفة مع هذا الشعر وترويض الذائقة على تمثّله وتَملّيه، أما نقاد العصر فراحوا يبرزون مظاهر التعمية والتعقيد في هذا الشعر بحثاً

عن الوضوح وعن المعنى والمناسبة وسهولة الفهم والتذوق المباشر كما كان سائداً مع قراءة الشعر الكلاسيكي، وقد مثّل توجّههم القرائي هذا جانباً من التلقي الذي تحكّمت فيه عناصر ثقافية وفكرية وذوقية معيارية، لها خلفيتها ومقصديتها، بينما قرأ نقاد آخرون الظاهرة من وجهة أخرى عدّوها من صميم الإبداع الشعري ومن طبيعة اللغة الشاعرة، ولهذا رحنا نقرأ عناوين لدراسات تناولت الإبهام كظاهرة وإشكالية وقضية وبلاغة وتيار وغيرها من المسميات الأخرى التي لها صلة بالإبهام.

حركة الحداثة الشعرية العربية أرادت أن ترتفع بالشعر إلى مستوى يتحقق فيه الدور الفلسفي أو المعرفي، أي أن يستوعبَ الشِّعُر "ما يطرح من المسائل الفلسفية وقضايا اللاهوت وعلم الاجتماع والانثروبولوجيا فضلاً عن السياسة والأسطورة والتاريخ" (1).

وعلاقة هذا التحول في وظيفة الشعر وطبيعته التي كشفت عنها الحداثة بخطابها النقدي تبيّن علاقة الشعر بالفلسفة ومن ثمّ بالتجريد وبالقضايا العقلية التي يمتصها النص الشعري الحداثي ويصهرها في بنيته الجمالية والفكرية مما يستدعي تحولاً في الأدوات والعناصر الجمالية، وعن الحديث عن هذه العلاقة فإن النقاد يتحدثون عن ارتباط عفوي لا تكلّف فيه، ارتباط يستلهم آفاق الفلسفة ومناخها لا تقنيتها وأدواتها.

وحتى يكون الشعر كثيفاً وموحياً ومؤثراً ينبغي "تناول الأفكار الفلسفية والتعبير عنها منسجماً مع طبيعة الشعر الإيحائية وقيمته الجمالية، ومنصهراً برؤية ورؤيا شعريتين، وليحذر الشاعر من انزلاق شعره أو قصيدته بسبب هذه الأفكار الفلسفية إلى دوامة من التجريد الذهني الذي لا يلامس الواقع، أو إلى المعادلات الرياضية التي ربما تصلح في كل شيء إلاَّ في الشعر. ولقد اتُهِم أدونيس وهو شاعر ومنظر حداثي معروف، في كثير من شعره بشيء من هذا، وبأن شعره غير مفهوم ربما لهذا السبب إلى جانب غيره من أسباب" (2).

وقارئ أشعار الحداثة يدرك المحاولة التي يرومها أكثر من شاعر في نقل التجربة الشعرية من مجرد كونها تفجيراً للعواطف أو استجابة تلقائية لها، إلى الولوج بها إلى عالم الفكر وإعمال العقل، وهذا ما جعل القراء يجدون صعوبة في تلقّيه، بسبب ما علق به من إبهام وغموض نتيجة نزوعه إلى الفكري التأملي.

وأدونيس ذاته يرى أنَّ المزج بين الأدبي والفكري ضرورة أملتها الحضارة والتجربة الشعرية، والتي يقصد بها أدونيس تجاوز الشاعر ذاته إلى عصره "فالفرق اليوم بين الشاعر الكبير والشاعر الصغير هو أن الصغير حين يعبر عن نفسه لا يعبر إلا عنها، أما الكبير فحين يعبّر عن نفسه فإنه

يعبر عن عصره كله، أي عن جوهره الحضاري" (3).

من هنا فإن الفلسفة التي نادى بها دعاة الحداثة الشعرية ليست تلك المنطقيات والبراهين والقياسات، وإنما هي الموقف والرؤيا، فهي رأي في العالم وموقف منه، وهي تجسيد للبعد والحدس والعمق في الشعر، وهي انصهار الأفكار في نفس الشاعر.

وفي ردٍّ حول ما أثير من تغليب العنصر الفكري والشحنة الثقافية في العمل الشعري، كان رد هيئة تحرير (مجلة شعر) من أنّ الشعر الميتافيزيقي تجربة شخصية يسبرها الشاعر ويفجرها في حدوس ورؤى وصور وبروق بحيث تصبح الأفكار "كفلذ من البناء الذاتي ملتحمة جنباً إلى جنب مع شتات العناصر الأخرى من انفعالات وعواطف ورؤى وغيرها من ذرات النهر النفسي.. فالشعر الميتافيزيقي استبطان وتطلع وجهد للقبض على العالم . دون بنيان أو فكر منطقي: أي دون حل أو جزم، أو تحديد، وخارج كل نسق أو نظام وكل شعر عظيم هو بهذا المعنى شعر ميتافيزيقي" (4)

والحديث عن البعد الميتافيزيقي في الشعر العربي الحداثي يقودنا حتماً إلى المنحى الصوفي في هذا الشعر الذي يعد من أبرز مداخله، ويمثّل تجربة تحمل مفهوم المعاناة والممارسة الواعية، ولهذا يعد أحد العناصر الفاعلة فيه، ولذا يرى الناقد "إحسان عباس" أن اتجاه الشعر الحديث إلى التصوف هو في مستوى من القوة يجعله أبرز سائر الاتجاهات فيه. ويشير بعض النقاد إلى أن ارتباط التجربة الصوفية بشعر الحداثة راجع إلى خيبات الأمل التي أصابت هؤلاء الشعراء في نضالاتهم وطموحاتهم الثورية الوطنية والقومية، مما تسببت في تسرب الإحباط والكآبة في نفوسهم، يشير إلى ذلك "أدونيس"

في حقول الكآبة، في العشب أرسم أيامي الحجرية كاسراً صفحة المرايا

بين شمس الظهيرة والماء في البركة الآدمية

وقد تعددت العوامل التي أسهمت في إذكاء هذا التوجه الصوفي في أشعار الحداثة، منها مادية العصر وجفاف العلم الذي طغى على حياة الشاعر وما حولها، فكان البحث في اللامرئي والمجهول عن المعرفة والحقيقة من خلال الحدس والرؤى، وهذا يعني أن التجربة الصوفية انعكست بكل ما تحمل من قيم تعبيرية وظلال روحية على تجربة الإبداع الحداثية بما يتجانس معها.

وهذا ما جعل أدونيس يؤكد أن التجربة الصوفية تمثّل جوهر هذا الشعر ومنبعه وليس فقط رافداً من روافده، وفي ذلك يقول:

"نستطيع أن نرى كثيراً من القيم الحضارية العربية مستمرة في الحركة الشعرية العربية الجديدة، لكن هذه القيم لا تنبع من النصوص الشعرية، بالمعنى التقليدي القديم، بقدر ما تنبع من نصوص التصوف. فالتصوف حسّ شعري ومعظم نصوصه نصوص شعرية صافية. ولهذا فإن القيم التي يضيفها الشعر العربي الجديد أو يحاول أن يضيفها، إنما يستمدها من التراث الصوفي، في الدرجة الأولى" (5)

والمتأمل هذا التفاعل الشعري بين التجربة الصوفية ببعديها الجمالي اللغوي والغيبي يدرك مكانة الإبهام في التداخل النصي بين هذه النصوص المتقاطعة في منحاها الحدسي واللامرئي، فأدونيس الشاعر يفتتح ديوانه "كتاب التحولات في أقاليم النهار والليل " بعبارتين "للنفري":

"كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة"

وقوله:

وقال اقعد في ثقب الإبرة ولا تبرح، وإذا

دخل الخيط في الإبرة فلا تمسكه، وإذا خرج فلا تمده

وافرح فإني لا أحب إلاَّ الفرحان.

ويظهر جلياً التداخل النصي بين الشاعرين في قول "النفري":

أوقفني في نور وقال...

يا نور انقبض وانبسط وانطو وانتشر واخف واظهر، فانقبض وانبسط

ويقول "أدونيس":

وقلت:

أيها الجسد انقبض وانبسط واظهر واختف فانقبض وانبسط وظهر واختفى

أما الشاعر "محمد عفيفي مطر" فيعود إلى التجربة الصوفية مستلهماً منها ما يكثف تجربته الشعرية من فتوحات محي الدين بن عربي وهو يتحدث عن الحروف في قوله: "اعلم وفقنا الله وإياكم أن الحروف أمة من الأمم مخاطبون ومكلفون، وفيهم رسل من جنسهم ولهم أسماء من حيث هم، ولا يعرف هذا إلا أهل الكشف من طريقنا" (6)

أما "عفيفي مطر" فيقول في قصيدته:

الكتابات . البروق الورق الأخضر والماء

(الحروف أمة من الأمم مخاطبون ومكلفون)

ينابيع دم معتمة تصحو،

خيول طلعت من جزء "عم"

اتسعت دائرة الأرض

سلام هي حتى مطلع الفجر... سلام.

هذا الاستحضار للنصوص الصوفية ولشخصياتها وطقوسها وعبارتها يدخل في مجال آخر من الدراسة التي تبحث في

التقاطع والتداخل وتقنية التوظيف الشعري لهذه النصوص.

يسجل الدكتور (عبد الرحمن محمد القعود) صاحب الدراسة النقدية والموسومة بـ: "الإبهام في شعر الحداثة . العوامل والمظاهر وآليات التأويل . المسارب التي نفذ منها الغموض والإبهام إلى الشعر الحداثي ومنها:

*. **المسرب الأول:** أسلوب الأدب الصوفي نفسه، هذا الأدب الذي استعمل الأساليب الرمزية والأخيلة الشعرية الغريبة والألفاظ والعبارات الرمزية الغامضة، فلغة التصوف هي لغة الكشف بخلاف لغة الوصف أو الإخبار. وهذا ما نجده أيضاً في لغة شعر الحداثة الذي خرج باللغة وكلماتها إلى دلالات مختلفة ومعان مطلقة غير محددة تأثراً بالتجربة الشعرية الصوفية التراثية.

*. **المسرب الثاني:** يتمثل في القلق والحيرة والشكوى من الضياع والعدمية، والبحث عن المطلق واللامتناهي في تجربة الصوفي. هذا القلق النفسي والفكري طبع حياة الشاعر الباحث عن اللامرئي خروجاً وتمرداً على الواقع الملموس، وبالتالي اتحدت التجربتان في الغاية واللغة.

*. **المسرب الثالث:** هو أن التجربة الصوفية هي أحد مصادر "الرؤيا" في شعر الحداثة العربية المعاصرة، يصبح الشاعر قريباً من حالة تماه صادق خالص مع الحالة، أي يتحقق اندماجه الكلي في الموقف في أثناء معاناته الإبداعية، فتتداخل الحدود وتختلط المعالم فينعكس هذا على القصيدة إبهاماً وغموضاً.

*. المسرب الرابع: التقريب الذي حصل ما بين الصوفية والسريالية في الشعر العربي الحداثي، ومن خلاله نفذ الإبهام إليه، وقد أشار إلى ذلك منظر الحداثة الشعرية "أدونيس" في كتاب له بعنوان (الصوفية والسريالية) حاول فيه التقريب والمقابلة بينهما يقول: "إن أهميتها . أي الصوفية . تكمن في الفضاء الذي فتحته، وفي كيفية الإفصاح عنه باللغة خصوصاً. وهذا نفسه مما يمكن قوله عن السوريالية؟

بينما يرى "صلاح فضل" أن السريالية والصوفية تلتقيان في منطقة واحدة هي "التجريد"، وهذا ما حاوله المتصوّفة عندما نزعوا عن الكلمات دلالاتها المألوفة وأعطوها دلالات جديدة من خلال "الترميز أو التشفير اللغوي في الشعر القديم بنزع الدلالات الحسية والدنيوية المتصلة بالجنس والخمر وربطها رمزياً بدلالات جديدة ترتبط بعالمهم ومواجدهم، والشعر التجريدي يمارس العملية ذاتها أي نزع الدلالات المألوفة للكلمات وإعطاءها دلالات جديدة دون مرجعية سوى التجربة اللغوية والشعرية"(8).

وخلاصة الأمر في هذه النقطة أن التقارب بين السريالية والصوفية يعدّ مسرباً من مسارب الإبهام والغموض إلى شعر الحداثة العربية.

الأسطورة وغموض المعنى:

يشير أكثر من دارس لنصوص الشعر الحداثي على دور توظيف الأسطورة في تكثيف المعنى إلى درجة الإبهام والغموض، ممّا أحدث تشوشاً في ذائقة القراء الذين لم تكن لديهم خلفية معرفية لدلالة هذه الأساطير المتنوعة في مصادرها. وتعدّدت الأسئلة حول طبيعة هذا التوظيف الجديد، وهذه العودة إلى الفكر الإنساني في تراثه القديم وثقافته العالمية، فمن الناحية الفنية يبدو اهتمام شاعر الحداثة العربية بالأساطير في كونها شكلاً من أشكال التعبير، لتجاوز لغة التعبير الخطابية، "شاعر الحداثة يبحث عن أشكال يعوض بها عما يريد تجاوزه، ولعله أحس أن في استعمال الأسطورة شيئاً من هذا بسبب ما يهيئه هذا الاستعمال للقصيدة من درامية تخفف من غنائيتها، ومن رمز يحدُّ من سقوطها في المباشرة والوضوح الساذجين"(9).

ومن الشعراء الذين أكدوا على أهمية توظيف الأسطورة في نسيج القصيدة الحداثية نجد الشاعر (عبد الوهاب البياتي) بقوله "استخدام الأسطورة ضرورة لبناء معمار القصيدة الحديثة، وهي محاولة إبداعية لتجنيب القصيدة الوقوع في المباشرة والغنائية التي تكاد تطغى على الكثير من شعرنا العربي الحديث. وهذا الاستخدام بالنسبة لي، هو نتيجة من نتائج تطوري الفكري والثقافي، فأنا باحث دؤوب عن ينابيع الشمس، وقد اعتمد شعري منذ بدايته على المغامرة الوجودية واللغوية والأسطورية، لذلك ابتعد عن التقريرية والمباشرة والثرثرة"(10).

ونستشف من خلال هذه العودة إلى المخزون الأسطوري من قبل الشاعر المعاصر ذلك التغيّر الذي طرأ على التفكير الشعري وعلى طبيعة الشعر في رؤيا الشعراء ونظرتهم إلى طرق التعبير ولغته، وكأن قابلية استجدت على العملية الإبداعية في عصرنا الراهن لما للأسطورة من وقع وحضور في بناء القصيدة وفي تلقيها.

إنّ الشاعر المعاصر قام بإسقاط الرموز الأسطورية وظلالها على الواقع وعلى معاناته وعلى تجربته الشعورية مما أغنى التجربة الشعرية، وأضفى عليها كثافة الإيحاء، يشير الدكتور (عز الدين إسماعيل) إلى هذا التحول وهذا الانعطاف إلى الرمز الأسطوري بقوله "إن الشعر لم يكن في يوم من الأيام أقرب إلى روح الأسطورة منه في الوقت الحاضر" (11).

قد لا نتتبّع طرق التوظيف الأسطوري

في البنية الفنية للقصيدة الإيحائية من الناحية الشكلية التي عدّت مظهراً جمالياً وعلامة دالة أو أيقونة تثير القارئ وتستفزّه للبحث عن سر وجود الرمز الأسطوري والبحث عن أبعاده وعلاقة هذه الأبعاد بواقع الشاعر وبمعاناته وبحلمه وبتاريخه إلى غير ذلك من المساحات التي يمكن للأسطورة أن تظلّلها وتعبّر عنها، وإنما نسجل هذا الاختراق الذي مارسه حضور الأسطورة بشكل مكثف في القصيدة الحداثية وأفادها في بعديها الشكلي والمضموني معاً، وقد عدّها أكثر من ناقد ظاهرة فنية استقلت بمساحات واسعة في مجمل الدراسات والكتب التي تناولت دراسة الشعر الحداثي، وأضحت فصلاً من فصول الدراسة لهذا الشعر بوصفها بعداً جمالياً من أبعاد الكتابة الشعرية الجديدة.

غير أن جمالية الأسطورة تكمن في طريقة توظيفها ودمجها في بنيات النص الشعري حتى تحقق الغموض الفني الذي يكثّف من الدلالة ومن المعنى ويجعل القارئ باحثاً في أعماق النص مؤوّلاً دلالاته. وفي الاتجاه المقابل أين اختلت عملية التوظيف لهذا العنصر الفني جعل كثيراً من النصوص تبقى في دائرة التعمية والتعقيد الذي أفسد تركيبة النص، وأفسد أيضاً عملية التلقي وجعل النص يتيماً مطروداً من مملكة الشعر بسبب هذه الطريقة الفجة والسطحية والمبتذلة في استدعاء العناصر الأسطورية وحشوها في بناء النص، ممّا أخرجها من إطارها الفني المقبول نقدياً وتلقِياً.

وقد يسبب استدعاء الأسطورة والتقنع بها صعوبة في تلقيها عند كثير من القراء الذين لا يملكون خلفية معرفية بالأسطورة ورموزها ومصادرها، ومن هنا يتوزع قراء الشعر الحداثي إلى مستويات في عملية الفهم والتذّوق، وهذا بحسب إحاطة القارئ بمدلولات الرمزية الأسطورية، حتى وجدنا الكثير من القراء قد نفر من قراءة وتتبع هذا الشعر لسبب واحد وهو الغموض المصاحب له من جرّاء هذا الاستخدام التعبيري.

الشاعر المعاصر امتلك ثقافة عالمية في بعدها الإنساني، وتكونت لديه مرجعيات ثقافية نهل منها ما انسجم مع تجاربه الحياتية في شعره، ومنها الأساطير التي عرفها واطلع على أبعادها الرمزية والدلالية، بينما ظل القارئ دون مستوى هذه المعرفة وهذه الثقافة بالأساطير، ومن ثمّ حدث الشرخ في التلقي بين الشاعر كمبدع ومرسل وبين القارئ الذي وقف حائراً مرتبكاً ونافراً في بعض الأحيان من هذه النصوص المثقلة بالإشارات الأسطورية.

ولنتأمل هذا المقطع الشعري لـ (السياب) من قصيدة (المومس العمياء):

أحفاد "أوديب" الضرير وورارثوه المبصرون "جوكست" أرملة "كآمس"، وباب طيبة ما يزال

يلقي "أبو الهول" الرهيب عليه، من رعب ظلال
والموت يلهث في سؤال (12)

يمثل هذا الحشد للرموز الأسطورية عقبة بين القارئ وفهم القصيدة، وبالتالي تتوزّع إشكالات هذا التلقي بين القارئ كونه لم يرتفع إلى مستوى ثقافة الشاعر الواسعة والمتعددة في مصادرها بين الشاعر الذي أوغل كثيراً في هذا التوظيف الذي يختزل ويركّز المعاني والدلالات في رموز أسطورية، ثم إلى النص الشعري في حد ذاته كونه أضحى نصاً مباغتاً مستفزاً لذائقة القراء غير مسالم ولا أليف لهم، بل يخيّب أفق انتظارهم وتوقعاتهم، فغياب الشرح والتوضيح كما عهدنا مع البلاغة القديمة من خلال التشبيه والاستعارة وغيرهما، حلّ محلهما هذا التحديث في الطرق البلاغية الجمالية كالرمز الأسطوري الذي يغني عن الروابط والعلائق بين المشبه والمشبه به، وإنما الإيحاء يشي بالفكرة والمعنى والدلالة وعلى القارئ تأمل ذلك.

المشكلة لا تكمن في الأسطورة كمرجعية معرفية وثقافية تنسجم مع تجربة الشاعر ومع الشعر في حدّ ذاته، بل المشكلة يكمن في مدى تمثل الشاعر للرمز الأسطوري، فإذا كانت دلالة الأسطورة مبهمة على الشاعر نفسه فكيف بالقارئ الذي يفتقد للخلفية المعرفية لها؟

"ويبدو أن الغموض الفني لا يتحقق إلا عندما يتجاوز الشاعر مستوى مجرد ذكر الأسطورة أو الرمز الأسطوري إلى مستوى الاستلهام والاستيحاء والتوظيف من خلال سياق خاص يجسد تفاعل الأسطورة مع التجربة الشعرية". (13)

يمثل وعي الأسطورة بأبعادها الثقافية المعرفية أحد عناصر الكتابة الشعرية الحداثية التي أغنت النص الشعري وانتقلت به من مستوى الخطابية والمباشرة إلى مستوى التكثيف الدلالي والغموض الفني الذي أضفى عليها بعداً جمالياً، وأسهم في نقل التجربة الشعورية بطريقة فيها الكثير من الإشباع والتركيز يدعو القارئ إلى استلهام الأسطورة واستيحاء أجوائها، ومن جانب آخر أسهم استدعاء الرمز الأسطوري ونقله إلى الخلق الفني بظهور نوعٍ من الغموض والإبهام.

ومن هنا يؤكد دارسو الشعر الحداثي على أنه تحول معرفي، أي انتقال بالمعرفة من مستوى إلى مستوى آخر أكثر منه في الثقافة والاتساع، وهذا ما عاشه الشاعر العربي المعاصر الذي اتكأ على هذه المعرفة الثرية في إبداع نصوصه ونقل تجاربه، وهذا مظهر مهم من مظاهر الحداثة وعلاقتها بالثقافة، وهذا ما سجله "محمود أمين العالم" حينما رأى أن مصادر الخبرة الشعرية لشعر

الحداثة تكاد "تكون ثقافية، معرفية أكثر مما هي خبرات إنسانية حية" (14).

ويرى أيضاً "شكري عياد" أن استناد الشاعر على ثقافته أكثر من استناده على تجاربه هو السبب في هذا الغموض، أي أن هناك رابطاً بين غموض الشعر وثقافة العصر التي اتسعت أمام الشاعر فراح ينهل من مصادرها المتنوعة إيماناً منه أنها ضرورة لفنه وعنصراً جمالياً في بناء القصيدة، سواء من حيث كونها مضموناً ينطوي على فكرة أم معنى، أم من حيث كونها تشكيلاً تعبيرياً يركز الدلالة ويعمّق المعنى.

ومع كل هذا فإن الأسطورة أضحت تمثل جانب التجديد الشعري الذي لم تألفه الذائقة المتلقية في أدبنا العربي المعاصر مع جمهور ألف هيئة كتابية وإنشادية لشعر يغلب عليه الوضوح والشكل والمضمون.. وهذا التجديد هو مدخل من مداخل الغموض الذي بدأت مغاليقه في الانفراج مع دوام الألفة لهذا الشعر وصموده أمام الرفض من جانب القراء وخلق لنفسه قراء ونقاد ومهتمين ومنظرين، وخلق أيضاً مجالاً واسعاً للتلقي وفق جماليات القراءة والنقد التي عدّت هذا الغموض مكوناً دلالياً وعنصراً جمالياً من جماليات القصيدة الحداثية.

فهل لهذا الغموض من قراءة تفك شفراته وتحل مغاليقه؟ وهل يستطيع هذا النص الغامض أن يجد في قرائه من يختاره ليتذوقه ويتلقاه؟.

تقودنا الدراسات التي قرأت هذا المتن الشعري الحداثي إلى أن مجمل الدراسات سعت إلى فهم النص أولاً وذلك عن طريق تفكيك بنياته والقبض على مدلولاته المضمرة، غير أنها رأت في آلية التأويل أسلم طريق للوصول إلى لملمة شتات المعنى والموقف والرؤية، فكانت القراءة التأويلية هي القادرة على انتظار المؤجل والإحاطة بالملتبس، والدوران في الاحتمال تلو الاحتمال حتى تحقيق الوصول إلى النواة المركزية، واختراق سطح النص وسبر أغواره.

إن الشعر المعاصر حقق بامتياز هذه السمة من ناحية غموضه الفني والإيجابي، وحقق أيضاً استدعاء هذه القراءة التأويلية التي تمثل ضرورة من ضرورات قراءته، وتمثل في الوقت نفسه وقبل قراءة مثل هذا الشعر آلية في فهم ما غمض من الحياة، وهو ما يؤكده "محمد مفتاح" بقوله: "مهما اختلفت التأويلات باختلاف الأديان والأجناس والأمم والجماعات والأفراد، فإن أصل نشأته . التأويل . وسيرورته وإجرائه يرجع إلى مقولتين، أولاهما غرابة المعنى عن القيم السائدة، القيم الثقافية والسياسية والفكرية، وثانيهما بث قيم جديدة بتأويل جديد، أي إرجاع الغرابة إلى الإلفة، ودس الغرابة في الإلفة" (15).

والأمر الآخر في هذا الاستناد على التأويلية في قراءة النص الشعري الحداثي هو انفتاح التأويل على القراءات الأخرى والمناهج النقدية، وهذا ما جعل أصحاب نظرية التلقي يبحثون في حفرياته عن القيم الإنسانية والجمالية في النص بعد أن خبا ألق مناهج النقد الإيديولوجي والنفسي.

والعامل المشترك بين التأويل كآلية للتلقي، وبين شعر الحداثة هو (التساؤل)، الذي يمثل أداة إبداعية مع المبدع وأداة تأويلية مع المتلقي، وإذا كان جوهر شعر الحداثة هو قلق السؤال والمغامرة في مجهول الذات والبحث عن إمكانات جديدة للغة الشعرية واختبار طاقاتها التعبيرية، فإن التساؤل ذاته يتحقق لدى المتلقي في أثناء القراءة والتقبل، إذ ليس المعنى جاهزاً أو التعبير تقريرياً، وإنما تنامي التأويل يزداد حضوراً مع التساؤل الضارب في الارتباط والحيرة، وعلى هذا الأساس تتكاثر وتتوالد الأسئلة مع القراءة التأويلية في سلسلة من علامات الاستفهام، ذلك أن "شعر الحداثة ليس قراءة عابرة للكون وللعالم وإنما قراءة تفسرهما وتؤولهما، وتلقّيه بالتأويل وقوف إزاءه موقفه من هذا العالم. وشعر الحداثة لا يحمل دلالة نهائية محددة، فالدلالة فيه احتمالية وملتبسة ومؤجلة، أي منفلتة من الحصر والجاهزية". (16)

هذا الالتباس والغموض في شعر الحداثة من أهم مسوغات القراءة التأويلية القادرة بامتياز على مقاربته وفهمه، والداعية إلى استعمال التأويل كمنهج واستراتيجية لتلقيه، أما المسوغ الآخر هو تطور التأويل إلى أحدث نظرية في القراءة والنقد، وهي "نظرية التلقي" عند أبرز ممثليها (ياوس وايزر).

ومع التحول في الدراسة النقدية من دراسة معنى المؤلف إلى دراسة المعنى عند المتلقي، بدأ الاهتمام بالقارئ الذي أصبح يمثل بؤرة نظرية التلقي عند ياوس وغيره من النقاد الذين اهتموا بالقراءة وبالقارئ. ولهذا نجد أن التأويل قد تغذّى بمزيد من المعاني والمضامين التي جاءته من النظريات النقدية الحديثة وخاصة التفكيكية ونظرية التلقي ممّا أكسبته جرأة على ولوج عالم النص وفك شفراته بحرية أتاحها للقارئ. وبعيداً عن عمليات الشرح والتحليل والدراسة التي تعد من خطوات التأويل، فإن هذا الأخير يجعل الفهم واحداً من أغراضه، ليس فهم معنى النص كما فهمه صاحبه ومبدعه، بل أحسن مما فهمه مؤلفه.

وما دمنا نتحرك في فضاء الشعرية العربية في تجربتها الجديدة ممثلة في الشعر المعاصر الحداثي فإن هذا النص مفتوح على تعدد القراءات والتلقيات نظراً لبنيته الجمالية وبلاغته الكتابية المتسعة لعناصر متعددة تشكّل جسد النص فيه. وهذا هو المبرر

الوحيد الذي جعل القارئ يمتلك شرعية تأويل النص، وجعل النص يتجدد بتجدّد قراءاته وقرائه، وخاصة ما اتسم به النص الشعري من سمة الغموض، الذي أعطى للقارئ حرية التأويل ممّا جعل النقاد يقفون موقفين متباينين، يرى بعض النقاد في هذه الحرية المتاحة للقارئ في تحليل وتأويل النصوص الشعرية ضرباً من الإفراط والغلو والمبالغة، بينما يراها البعض الآخر حقاً من حقوق القارئ أمام مثل هذا النص بهذه الكثافة الدلالية وهذا الغموض.

وعن آليات التأويل التي يتوسلها المتلقي في ولوج عالم النص وتذوّقه، فإن عقبات متعددة تواجهه في أثناء هذه العلمية ومنها:

المعنى والدلالة: اختلط مفهوم كل منهما في كثير من الدراسات النقدية التي درست النص الشعري الحداثي، وحدث تداخل بينهما إلى درجة عدم التفريق بينهما في بعض الأحيان، غير أن الفرق الوحيد الذي أبان على خاصية المعنى بوصفه معطى ثابت، أحادي التفسير، فإن الدلالة تتسم بالتعدد والتشتت وخصوصاً في الشعر.

في تعريف الطبيعة الشعرية بنظرة جديدة فرّق شعراء الحداثة بين المعنى والدلالة، وخصوصاً لما ارتبط الشعر بالرؤيا، ولذا نجد عندهم المعنى مؤشراً على السطحية لأنه خاص بالنثر، أما الدلالة فيه خاصية شعرية لما تنطوي عليه من كثافة وعمق، أي أن الدلالة "تعبير عن كون شعري، أما المعنى فهو جزئي يفتت العالم ولا يدركه إلا عبر أجزائه، إنه يسعى إلى التطابق مع العالم المرئي أي مع الواقع" (17)

يأخذ الشعر الحداثي سمة التعددية للدلالة، وهذا ما عانه الشاعر لحظة الإبداع، أي البحث عن المضمر والعميق والغامض، والهارب، ولذا فهو غير قابل للتحديد مما يجبر القارئ على التأويل والاحتمال. وعليه فإن الشاعر ينتج المعنى أو الدلالة، والشيء نفسه يقوم به القارئ، فهو ينتج الدلالة أو الدلالات مع كل قراءة، فالمشاركة حاصلة بينهما، ومن ثم فإن قراءة الشعر الحداثي لا تتجه إلى المعنى الواحد، فهذا يجعل القراءة عملاً رتيباً، وإنما النص المتشظي من حيث الدلالة يكون قادراً على خلق علاقات جديدة مع المتلقي.

والبحث عن قصد المبدع أمر فيه من النفعية الكثير، ولا يتأتّى ذلك إلاّ في النصوص الإخبارية التي تحتاج إلى لغة تقريرية شاقّة. أمّا في الشعر وخاصة شعر الحداثة الذي أصبحت فيه اللغة هاجس الشاعر، وهي اللغة الثانية التي اخترقت منطق اللغة وحدودها إلى كثافة الدلالة وتشتت الإشارة. فإن اتجاه اللغة يتحول من التوصيل والنقل إلى التحريض والتساؤل، وهذا ما أشار إليه (إيليا حاوي) في قوله "إن

الشعر ضد المعنى".

ومن ثمّ فإن أجدى قراءة مع شعر الحداثة هو التفاعل مع نصوصه والمشاركة في إنتاجها، فالقارئ الحقيقي . كما يقول أدونيس . "كالشاعر الحقيقي لا يُعنى بموضوع القصيدة، وإنما يُعنى بحضورها أمامه كشكل شعري، أعني صيغة الرؤيا... وعلى القارئ الجديد أن يتوقف عن طرح السؤال القديم: ما معنى هذه القصيدة، وما موضوعها؟ لكي يسأل السؤال الجديد: ماذا تطرح عليّ هذه القصيدة من الأسئلة، ماذا تفتح أمامي من آفاق؟" (18)

وقد تردّدت في الخطاب النقدي المعاصر مقولة الفجوات التي تحدّث عنها "إيزر" والتي تملؤها التشكلات الدلالية عن طريق القراءة الاستكشافية المنبثقة عن السؤال وهو ما أشار إليه "أدونيس" في قوله: "طريقته في استخدام اللغة، وفي التشكيل، وطريقته في المعرفة وفي التغيير، وقيمته المعرفية، وبعده الجمالي، وكيفية استقصائه لإمكانات اللغة، وللتشكيل، التي لم تُكتشف جيداً بعد، أو لم تُكتشف أصلاً" (19).

وعليه فإن قراءة شعر الحداثة المعاصرة وتلقيه تأخذ وضعية أخرى تجعل من القارئ أكثر حضوراً في إنتاج الدلالة وليس في الكشف عنها فحسب، وهذا ما يخرج القراءة عن كونها عملاً استهلاكياً يتحرى فيها القارئ الفهم الحرفي أو استيعاب المضمون، وفي العمل النقدي الموسوم بـ: "إنتاج الدلالة الأدبية" (لصلاح فضل) إشارة إلى هذا التوجه في القراءة المعاصرة لهذا الشعر.

وتكمن إشكالية المتلقي الكبرى مع القصيدة الحداثية من حيث عملية تمثُّل دلالاتها وتأويلها، وأصبح إنتاج الدلالة وفق هذه القراءة بمثابة إبداع ثان بلغة ثانية، لأن هذه القصيدة رسخت نقدياً في وعي جمهورها المتلقي أنها لا تحمل دلالة محددة أو معنى ثابتاً، يمكن قبضه أو فهمه بيسر وبوضوح بسيط.

ومن هنا نلتقي بأطروحات "بارث" حول تمييزه بين النص القابل للقراءة والنص القابل للكتابة، فالنص الأول هو الذي نستهلكه كقراء بسهولة ويسر دونما عناء، أما النص القابل للكتابة ففيه بذل جهد وعناء من قبل القارئ حتى تتحقق المشاركة الفعلية بينه وبين النص، أي إنتاج النص وكتابته.

نستنتج أن النص القابل للكتابة هو ما تعددت دلالاته، وهي في تغيّر مستمر مع كل قراءة، دلالاته تبتعد عن التحديد والثبات، وفي طرح "دريدا" تغدو مثل هذه القراءة تأويلاً أو هرمنيوطيقا نشطة، ليس الهدف منها فك شفرات النص، وإنما هو تفكير في النص.

وفي نظرية التلقي أن الدلالة هي ما يتولد أو ينتج من خلال القراءة، ومن ثمّ يأخذ

القارئ مركزاً مهماً في هذه العملية أكثر من العناصر الأخرى كالنص والمؤلف والسياق.. فالمقصدية المتعددة والمتوزعة بين النص والقارئ هي التي يتم بينهما الاشتراك والتفاعل لأن ما يجمعهما هما أفقهما، أفق النص الذي تأسس على ما لا ينتظره القارئ متنوع في الدلالات، وأفق المتلقي الذي خاب توقعه وانتظاره، وبالتالي اشتركا . النص والمتلقي . في عملية جديدة قوامها التفاعل والتأويل..

ومع البعد الدلالي الذي تستحضره القراءة التأويلية في عملية التلقي والتفاعل بين النص وقارئه، نجد البعد الجمالي أصيلاً في نظرية التلقي يلتقي مع البعد الأول . الدلالي . وهذا ما يجعل قراءة الشعر الحداثي لا تبحث عن المعنى إذ لا يوجد معنى في النص يشير إلى واقع خارجي عن اللغة وطريقة نظمها، بل يتمثل في تركيب لغوي خاص داخل النص.

هذا عن الدلالة وعن الوعي بها الذي يعدّ آلية من آليات القراءة التأويلية لشعر الحداثة العربية المعاصرة، غير أن ذلك يبقى ناقصاً إن لم تتدخل كفاءة المتلقي في التأويل، هذه الكفاءة تستند على أفق القارئ وعلى مرجعياته الفاعلة في إنتاج الدلالة.

هوامش:

1 ـ خالدة سعيد/ الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول ـ مجلد 4/ ع3 ـ 1984 ـ ص 31.

2 ـ د. عبد الرحمن محمد القعود/ الإبهام في شعر الحداثة ـ العوامل والمظاهر وآليات التأويل ـ سلسلة عالم المعرفة 279 ـ مارس 20002 الكويت ـ ص 30.

3 ـ أدونيس: زمن الشعر، دار العودة ـ بيروت ـ ط3 ـ ص 173.

4 ـ مجلة شعر ع 19 ـ 1961 ـ ص 132 ـ 134 ـ نقلاً عن: د. عبد الرحمن محمد القعود/ الإبهام في شعر الحداثة ـ مرجع سابق: ص 34.

5 ـ أدونيس: زمن الشعر ـ مرجع سابق. ص 130 ـ 131.

6 ـ أدونيس: زمن الشعر ـ مرجع سابق. ص 130 ـ 131.

7 ـ أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقي. ط2 ـ 1995 ـ ص 25.

8 ـ صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة ـ شركة الأمل للطباعة وانشر ـ 1996 ـ ص 381.

9 ـ الإبهام في شعر الحداثة ـ العوامل والمظاهر وآليات التأويل ـ مرجع سابق: ص 58.

10 ـ الإبهام في شعر الحداثة ـ العوامل والمظاهر وآليات التأويل ـ مرجع سابق:

ص 59.

11 ـ عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر ـ ظواهره وقضاياه الفنية ـ م. س ـ ص 223.

12 ـ بدر شاكر السياب: ديوان أنشودة المطر ـ 1960 ـ ص 244.

13 ـ الإبهام في شعر الحداثة ـ العوامل والمظاهر وآليات التأويل ـ مرجع سابق: ص 61.

14 ـ نفسه: ص 62 ـ 63.

15 ـ محمد مفتاح: التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، ط1 ـ 1994 ـ ص 218.

16 ـ د. عبد الرحمن محمد القعود/ الإبهام في شعر الحداثة ـ م. س: ص 296 ـ 297.

17 ـ حسن مخافي/ الوقوف على جدار اللغة/ بحث في قضية اللغة الشعرية لدى حركة مجلة شعر ـ مجلة نزوى ـ العدد التاسع ـ يناير 1997 ـ ص 75.

18 ـ أدونيس: زمن الشعر ـ م. س ـ ص 72.

19 ـ أدونيس: سياسة الشعر ،، م. س ـ ص 55.



في القراءة والتأويل

د. حبيب مونسي ـ الجزائر

بات من البديهي اليوم إدراك تعقد نشاط القراءة، الذي ينطلق من فك الرموز الكتابية إلى التلقي الواعي، بما يكتنف التلقي ذاته من عوامل، إنّ القراءة اليوم هي: "أشبه ما تكون بقراءة الفلاسفة للوجود. إنّها فعل خلاق، يقرب الرمز من الرمز، ويضم العلامة إلى العلامة، وسير في دروب ملتوية جداً من الدلالات، نصادفها حيناً ونتوهمها حيناً، فنختلقها اختلاقاً. إنّ القارئ وهو يقرأ يخترع ويتجاوز ذاته نفسها مثلما يتجاوز المكتوب أمامه، إننا في القراءة نصب ذاتنا على الأثر،وأنّ الأثر يصب علينا ذواتاً كثيرة، فيردّ إلينا كل شيء في ما يشبه الحدس والفهم"(1).

1 ـ القراءة والتأويل:

لقد كانت القراءة القديمة، تقارب نصاً يستند إلى نموذج سائد صهرته المعايير ووحدت مقاساته وجعلته آية ثابتة المعالم مؤطرة بالعقل والمنطق، فلا يجرأ النص على تجاوزها، بل يخلص لها في شكله ومضمونه، ولم يكن على القراءة القديمة إلا ملامسة هذا الصرح القائم ذي البنية المعلقة الجاهزة المنطوية على المعاني الجماعية. وقراءة هذا شأن موضوعها تعدّ ممارسة "داجنة" سهلة القياد، سلسة المنزع لا تثير عنتاً ولا رهقاً. فهي لا تحلم بزعزعة أفق ولا بتجاوز معيار، بل ترضى من خلال ملامستها للكائن أن تكرر ذواتاً سابقة عليها من غير ملل ولا سأم. وربما وجدنا في الظرف الحضاري الذي أنشأها وأقامها على واحدية المعنى (Monosemie) سلطة العقل من جهة وسلطة الحكم من جهة أخرى، خاصة إذا تبنى "السياسي" "Le Politique" جملة من المعايير وأعلى من شأنها وجرى الشعراء والأدباء عليها. كما يمكننا أن نلحظ تعدّد المعنى "Polysemie" في وسط ديمقراطي يبيح الرأي الحر في جو يتراخى فيه الحكم فتظهر مقولات الظاهر والباطن، كما حدث في قرون التراجع العربي...

إنّ القراءة اليوم ـ بعد تفجير قاعدة الثبات والواحدية ـ تتجاوز السائد، فتفقد مرجعيتها، وتحيل ذاتها على كون: "من الرؤى الضبابية والتجارب المتداخلة، ومضماراً مركزاً من المعارف المتنوعة المنصهرة في بؤرة الدلالة المتلبسة الهاربة، المتشكلة عبر كل قراءة جديدة"(2)، فتغدو معاناة لا تضارعها معاناة الكتابة والخلق ما دامت قائمة على عمليات الكشف المضنية لمتاهات النص المفتوحة على جملة الاحتمالات التي تسعى حثيثاً إلى تخييب كل توقعات القارئ. لقد خرج النص: "من المكان الأوقليدي والتزامن الذري، وأمست الدلالات فضاء قابلاً للبحث والاكتشاف الذي تتعدد مستوياته بتعدد القراء، ومستوى كل قارئ. هذا الفضاء المشبع بالسرية والغموض تحت ألوان من الرمز الغريب، والصورة المركبة، والإيقاع المعقد الذي يموضع القارئ في موقف المطاردة المستمرة لمعنى يأتي ولا يأتي، يحضر ويغيب عبر التفكيك والتركيب، الاستبطان والتحليل والإقامة في باطن التجربة، والخوض في قراءة هندسية مرجعية واستكشافية في آن واحد"(3).

فالنص الذي انفلت من طوق المعيار، وخاض تجربة البحث عن الجدّة، يوقف مغامرته على فعل القراءة الذي يتناسب معه في هم البحث والتحول فهو لا يبحث فيها عن صورة المصادقة والاعتبار، بقدر ما يبحث فيها عن هم التجاوز، فتكون القراءة بذلك فعلاً إبداعياً كحركة تجاوزية مستمرة تطوي ذاتها لتخلق نسقاً جديداً تستمر من خلاله في مطاردة المدلول، بعد أن حاصرت المعجمية الدال، فهي إذن: "ليست إعادة وروتيناً أو ارتكاساً جاهزاً، أو حتى نمطية منهجية نطبقها سلفاً على الأثر، بل إنّها إعادة تركيب وصياغة جديدة مبدعة لعلاقات لغوية ضمن نص كبنية أدبية، وكأني بالنص هكذا يصبح مجرد تعلة تتيح لنا الفرصة لتعليم القراءة من جديد أو لطرح إشكاليتها على ضوء تجربة مختلفة عن تلك التي سبقتها، وكأني بالقراءة في كل تجربة تخوضها مع النص تتخلص من عوائدها السابقة، وتتجاوز وعيها الماضوي، لتؤسس سلوكاً وارتكاسات جديدة، مهددة هي بدورها بالتجاوز، والثورة عليها، أي بتحطيمها وتدميرها في خضم تجربة مستقبلية للتلقي"(4).

ويرسم منحنى التغير الذي يطرأ على مسار القراءة، درجات التغير والتحول التي تنتاب القارئ وتوقع نشاطه، وهو في الأخير لا يكتشف إلا ذاته ورغباته عبر تموجات الذات بيولوجياً وسيكولوجياً في تماهيها مع النص أو في انطلاقها خارجه. إذ لا يمكن اعتبار النص شبكة من العلاقات الفارغة، ما دامت القراءة والقارئ حيث: "يكون الإبداع نفسه عملية قراءة للزمن وللكون وعائد الربط ـ هنا ـ هو التشريح النصوصي إبداعاً وقراءة. فالمبدع يشرح ذاكرته الحضارية مستنداً على حسّه الجمعي بذاته وبعالمه الدائر فيه عطاء وأخذاً، والقارئ يشرّح النص بناء على تلاحمه معه، بعد أن أصبح انبثاقاً لغوياً لعالمه الذي يشترك فيه مع المبدع ومع الموروث الرافد للإبداع، الذي صاغ فكره ووجدانه وتفاعل بهما مع النص، وهذا يعني أنّ النص عالم ينتصب أمام الزمن، أو هو مجرّة من الإشارات كما يقول التشريحيون"(5).

إن الجدل القائم بين تشريح الذاكرة الحضارية وتشريح النص، يطرح وبشكل جديد مفهوم "الأثر" الذي يتجاوز حركة التفاعل النصوصية من خلال استنطاق العلاقات الدلالية لطاقاتها المخبوءة، ويتسامى التجاوز ليشمل القارئ ذاته، فيشكل تصوراته الخاصة، وهنا تبدأ التحولات تفعل فعلها وإنتاج وقعها: "فينبثق الأثر على أنه حالة تحول نصوصي وإنساني، ويصير النص هو الإنسان والإنسان هو النص وهذه الحالة متحولة لا تثبت على حد قائم، مما يجعل ارتكازها على "الدال" محرراً من "المدلول" أمراً حتمياً لتأسيس "الدلالة"، والانبثاقية المتسامية على المصطلح الاجتماعي بظرفيته المحددة داخل المدلول"(6). ومعنى ذلك - حرفياً - هدم الإطار المرجعي المعجمي وتحرير اللغة من عقالها الاجتماعي، وعليه لا يجوز لنا تصور "الأثر" أمراً هيناً بسيطاً قد نعبر عنه - خطأً - بالتأثير، كتأثير النص في القارئ، وتركه انطباعاً ما لديه. إن الأثر: "هو في آن واحد نتاج عملية فعل القراءة، وعنصر أساسي فيها ومكمل لها أي إنّه جزء من دينامية شاملة، يتداخل فيها ويترابط معنى النص وخلفيته المرجعية ومساهمة القارئ في ذلك ومختلف التغيرات والتحولات والتعديلات، وكذا الشروط التي تعرفها تجربة بكاملها هي التجربة الجمالية"(7).

وتغدو القراءة - من منظور الأثر - تحولاً من واقع عادي إلى واقع فني عبر تنقلات متوالية، تعبر خلالها واقع الحياة، وواقع النص وواقع القارئ إلى واقع جديد، يشهد لقاء النص بالقارئ والذي نعتته جمالية القراءة، بالموقع الافتراضي "Lieu Virtuel" ومهما استكشف القارئ: "من أبعاد النص وعناصره، مكامنه ومجاهله، فإن ما يستكشفه يظل في رأينا مجرّد صورة واحدة، من صور القراءة، ولا يجوز له أن يتخذ صفة الحقيقة النقدية التي من العسير التسليم بها. ذلك بأن مجرد ذكر الحقيقة يتبادر إلى الذهن مع هذا الذكر المزيف"(8).

2 ـ النص والقارئ:

يشكل النص دالاً عائماً موجوداً في النص كقيمة حضورية، بينما يشكل "المدلول" إمكانيات قرائية تتأسس من القارئ بناء على أعراف الجنس الأدبي والسياقات المحايثة المؤثرة فيهما على حدّ سواء، وصفة "العائمية" ترتد إلى النص من عدم وجود تحديد صارم يرسم حدود النص ومقاساته، كذلك تسجل اللسانيات: "مروراً بالبلاغة والأسلوبية فراغاً حول نظرية النص، أو لعلّها في غالب الأحيان ملاحظات متفرقة غير منتظمة إن النص لا يقع في مستوى الجملة أو القضية أو المركب، لهذا ينبغي تمييز النص عن الفقرة التي هي وحدة طبوغرافية مشكلة من العديد من الجمل، والنص كما يقول "تودوروف": (يمكن أن يلتقي مع الجملة مثلما يلتقي مع كتاب بأكمله، فهو يتحدد بواسطة استقلاليته وانغلاقه على الرغم من أن بعض النصوص ليست منغلقة، ويشكل النص نسقاً لا ينبغي مطابقته مع النسق اللسني ولكن وضعه في علاقة معه. وبألفاظ "هيلمسليفية": إن النص نظام إيحائي لأنه ثان بإزاء نظام آخر للدلالة"(9). لذا أضحى التساؤل عما يعبر عنه النص ضرب من الجهد العقيم، لأن النص في إيحائيته لابدّ وأن يساءل عن الكيفية التي يعبر بها، فيحدث الأثر

المشاهد في عملية التلقي، ما دامت المضامين مرتبطة بالحيّز الذي تحتله المؤلفات فإنْ هي قصرت عليه حُكم على النص بالزوال لزوالها أما الإيحاء ففاعلية ديناميكية تبيح للنص سبل التواصل المستمر عبر الزمان والمكان.

لقد استطاع "أيزر" ـ انطلاقاً من فاعلية التواصل المستمر ـ أن يحدد النص في قطبين متلازمين: تقوم عليها حقيقة النص كوجود: قطب فني وقطب جمالي: "الأول هو نص المؤلف، والثاني هو الإدراك الذي يحققه القارئ وعلى ضوء هذه القطبية، يتضح أن العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقاً للنص ولا لتحقيقه، بل لابد وأن يكون واقعاً في مكان ما بينهما"(10)، وفحوى كلام "إيزر" ينمّ عن ثلاثة نصوص تتمظهر من خلال عملية التواصل الجمالي، يحتل فيها نص المؤلف مكان "العلامة الدالة"، ونص القارئ مكان "التحقيق الجمالي" لها. أما قيمة العمل الأدبي فتتموقع بينهما مادام العمل ذاته، هو نتيجة تحقيق التفاعل بين القطبين، أو النصين، فلا يمكن اختزاله في واقع النص، ولا في ذاتية القارئ ولهذا الغرض بالذات يؤكد "أيزر" على أن: "التركيز على تقنيات الكاتب وحدها أو على نفسية القارئ وحدها لن يفيدنا الشيء الكثير في عملية القراءة نفسها، وهذا لا ينفي الأهمية الحيوية لكل من القطبين، بل كل ما في الأمر أننا إذا أهملنا العلاقة بينهما، سنكون قد أهملنا العمل الحقيقي كذلك"(11).

إن استعراض "أيزر" لحقيقة العمل الأدبي على هذا النحو، يعقد إشكالية النص من جديد لأنه يضعنا أمام تعدد النص، قبل تعدد القراءة، فالاتصال العادي، يستند إلى مرجعية يتولى العرف ضبط كفاءاتها وإحالاتها، غير أنها منعدمة أو متماهية في النص الأدبي فيفقد التواصل الجمالي الإطار المنظم لعلاقات التفاعل، بين النص والقارئ، ويحيل إلى تماس لا يحركه، ولا ينظمه قانون، بقدر ما يكون تبادلاً بين معنى واضح وآخر ضمني أو بين كشف وخفاء، مادام الخفي يحرّض القارئ على فعل شيء ما يضبطه الظاهر ويوجهه، والذي سرعان ما يتغير بدوره عندما تتجلي الحقيقة الخفي وتبين. فالفراغات تعمل كمحور تدور حوله تفاعلات القارئ والنص. إذ يردمها تخيل القارئ بناء على شروط يضعها النص ذاته.

لقد اعتبرت جمالية التلقي تقنية "الفراغات" بنية ديناميكية في النص لأنها المجال الخصب الذي تتولى القراءة إثراءه في ضوء لعبة الضياء والظلام التي يثيرها النص، في اعتماده الكشف والخفاء، التصريح والسكوت، والإشارة والإهمال، لأن الشيء المفقود: "في المشاهد التي تبدو تافهة، والثغرات التي تبرز من الحوارات هو ما يحث القارئ على ملء الفراغات بالانعكاسات. يُجذّب القارئ داخل الأحداث ويضطر إلى إضافة ما يفهم مما لم يذكر، وما يذكر لا يكون له معنى إلا كمرجع لما لم يذكر. إن المعاني الضمنية وليست ما يعبر عنه بوضوح هي التي تعطي شكلاً ووزناً للمعنى(12). وقد اعتبر "أيزر" هذه الفراغات مفاصلاً حقيقية للنص لأنها تفصل بين الخطوط العريضة والآفاق النصية، وأنها في نفس الوقت تثير التخيّل لدى القارئ، وعندما ترتبط الآفاق بالخطوط العريضة تختفي

الفراغات(13).

وتتضح ديناميكة الفراغات من خلال تعليق الروائية "فرجينيا وولف" على روايات "جين أوستين" حين لفتت الانتباه إليها، في وقت مبكر نسبياً قائلة: "وهكذا فإن" جين أوستين" هي سيدة العاطفة الأكثر عمقاً مما يبدو سطحياً إنها تشجعنا على إضافة ما هو غير موجود هناك، وما تقدمه هو شيء تافه على ما يبدو. ولكنه يتكون من شيء يكبر في ذهن القارئ، ويضفي على المشاهد التي تبدو تافهة شكل الحياة الأكثر ثباتاً"(14).

ويتساءل "أيزر" عن مكمن "اللغة" المنوط بالنص ثم يقرره في قلب وصميم هذه العملية الشاملة، حيث يعمل على خلق الواقع الذي يكون القارئ موضوعاً له لأن: "الآفاق والانتظارات والمفاجآت، والخيبات، والحرمان، وكل ما يتناوب على القارئ ليس هو ما يجدد المعنى إن ذلك فقط مصاحب لعملية أهم هي القراءة، والتي تجعل القارئ يتفاعل وينفعل بما ينتجه أثناءها"(15). ولا يكون المعنى ـ حسب "إيزر" إلا صورة منبثقة عن الواقع ذاته، فتكسب صفة الظاهرة المحيرة التي تستعصي على التفسيرات، التي تؤول إلى إطار مرجعي يفقدها فاعلية المشاركة القائمة بين النص والقارئ فالنص: "يُنتج بنفسه وانطلاقاً من نصيته (Textualité) نفسها ما يحدده. أي أنّه يولد محدداته بنفسه، وعلى هذا المستوى فإنه لا يجب الخلط بين النص وتحققه، أي بين النص كتجسيد مادي وبين ناتجه. إن النص في نظر "أيزر" يرسم تحقق معناه ويكمن طابعه الجمالي بالضبط في بنية التحقق هذه. هذه البنية التي لا يمكن أن تكون مماثلة للنص، ولا يجب أن تختلط به لسبب وحيد، هو أن القارئ يشارك في بنائها"(16).

إن ما خيف منه من تعدد القراءات، وشططها بعيداً عن حقيقة النص دون قيد أو شرط حتى تضحى كل محاولة، مهما كانت غير معقولة مندرجة في إطار التعدد وقابلة للاعتبار على ذلك الأساس، يراجع طرح "أيزر" في إبراز عامل النص كآلية لإنتاج المحددات التي ترسم أبعاد الآفاق التي يرودها المعنى المحتمل. والإقرار بتعدد المعنى عبر هذه المحددات، لا ينشأ من النص الفعلي، وإنما مردّها إلى النص الناتج عن مشاركة القارئ، وهو نص له محدداته وآفاقه التي تتقاطع مع النص الفعلي وتبتعد عنه. فالمعنى لا يكون حتماً في النص الأول وبين تلافيفه، وإنما لابد أن يكون في الوقع الناتج عن التفاعل الحاصل بين المشاركين لحظة اللقاء، وإذا أدرجنا مستويات القراءة والقرّاء وأزمنتهم تبين لنا شكل التعدد من زوايا لها خطواتها في القول ببناء الفعل القرائي.

هوامش:

1 ـ حسين الواد. في مناهج الدراسات الأدبية. دار سراس للنشر. تونس، ص.70

2 ـ إبراهيم رماني. الغموض في الشعر العربي الحديث. د. المطبوعات الجامعية 1991. الجزائر، ص.334

3 ـ م س ص.339

4 ـ عبد العزيز بن عرفة. الإبداع الشعري وتجربة التخوم. الدار التونسية للنشر 1988، ص30/29

5 ـ عبد الله الغذامي. تشريح النص تشريح النص. دار

الطليعة ط1. 1987 بيروت، ص.39

6 ـ م س ص.80

7 ـ عبد العزيز طليمات. الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند إيزر. م م س ص.64

8 ـ عبد الملك مرتاض. ا. ي ا. ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد. د . المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص.14

9 ـ عثماني ميلود. شعرية تودوروف. ط1، الدار البيضاء. عيون المقالات 1990، ص.56

10 ـ فولفغانغ أيزر.. التفاعل بين النص والقارئ. مجلة دراسات سيميائية أدبية ـ ع: 6. وع 7. 1992 الدار البيضاء المغرب.

11 ـ م س ص.7

12 ـ فولفغانغ أيزر م س ص.10

13 ـ انظر م س ص.10

14 ـ م س ص10. النص استشهد به إيزر.

15 . عبد العزيز طليمات. الوقع الجمالي. م م ص ص.66

16 . م س ص66.



النصُّ وقضايا التلّقي

د. سمر روحي الفيصل

ليس من الغريب أن تسعى نظرية التلقي إلى إنصاف متلقي النص والعناية به؛ لأن القرّاء كانوا دائماً يجأارون بالشكوى من أنهم يقرؤون دون أن يستمع أحدٌ إلى آرائهم في النصوص التي يقرؤونها فينفعلون بها ويتأثرون بشكلها ومضمونها، أو ينفرون منها ويرمونها غير آسفين. إن القارئ حاضر دائماً في النص وخارجه، ولكنه مهمل في الدراسة والتحليل، لا يهتمّ به الباحثون عن المؤلف والنص. وإذا كان اكتشاف القارئ وإنصافه أمرين طبيعيين، وإن تأخر الاكتشاف وعزّ الإنصاف، فإن الغرابة تكمن في أن بحوث التلقي فتّقت قضايا ووجهات نظر متباينة، وإجراءات تحليلية متنوّعة، ومصطلحات غزيرة محددة دالة على مفاهيم متفق عليها، ونظرية قادرة على الإحاطة بفعالية التلقي في علاقتها بالنص.

ولست أدّعي، ههنا، الإحاطة بقضايا التلقي ولكنني أعتقد أنها كلّها تسعى إلى تحديد طبيعة التلقي استناداً إلى تحديد طبيعة القارئ. فالتلقي الأدبي مغاير للتلقي العلمي والتاريخي والجغرافي؛ لأن قارئ النص الأدبي يواجه لغة ترميزية وبناءً تخييلياً لا يعرفهما النص العلمي والنص التاريخي والنص الجغرافي. كما أن القارئ نفسه مختلف، فهناك تحديد للقارئ الضمني الماثل داخل النص(1). وهذا القارئ جزء من بناء النص؛ لأن الخطاب يتوجه إليه ويعترف به، ويتوق إلى التأثير فيه. وهناك تحديد آخر للقارئ الذي يقبع خارج النص، وهو قارئ عادي أو قارئ ناقد، ولكل منهما قدراته ومعارفه المحددة لتلقيه. ويختلف هذا التحديد إذا كان

القارئ الناقد يعيش في عصرنا أو عاش في عصور سابقة، كما يختلف التحديد إذا كان القارئ العادي واحدا أو مجموعة من القراء العاديين. وفي الحالات كلّها تتباين المعرفة لدى القارئ، ويختلف تلقيه النص تبعاً لما يملكه منها سواء أكانت المعرفة حدسية ذاتية أم أيديولوجية أم منهجية.

ولئلا يبقى حديثي عاماً فإنني سأقف عند قضيتين من قضايا التلقي، هما: التلقي التأريخي الراهن، والتلقي النقدي للنص، منبهاً بادئ الأمر على اعتقادي بأن هناك قضايا تنبع من هاتين القضيتين، ولا تقل عنهما أهمية، كالتفسير والتأويل والمعنى والإسقاط. ولكل قضية من القضايا الفرعية شأن وشجن ودراسات خاصة، ولكنني آثرتُ إدراجها في القضيتين المذكورتين لإيماني بضرورة توضيح الأطر العامّة لقضايا التلقي قبل إنعام النظر في القضايا الفرعية.

أولاً: التلقي التأريخي والرّاهن:

أقصد بالتلقي التأريخي رصد الكيفية التي تلقّى بها السابقون النصوص المعاصرة لهم، والقضايا التي يتمُّ عنها أسلوب تلقيهم. وما إلى ذلك مما يعين على توضيح الإسهامات القومية في نظرية التلقي. ويمكنني القول بالنسبة إلى التراث العربي إن القرآن الكريم أول نص قرأه العرب بإنعام نظر، ولم يكتفوا بنقل ما فهموه منه إلى معاصريهم مشافهةً، بل راحوا يدونون حصيلة فهمهم له وإنعامهم النظر فيه، ومن ثمَّ خلفوا لنا تراثاً في تلقي القرآن يحسن تدبره وتحليله استناداً إلى كتب التفسير المختلفة، سواء أكان التدبر مقصوراً على آية واحدة لدى مفسرين مختلفين أن كان شاملاً النص القرآني عند مفسر واحد أو عند المفسرين كلهم ابتداء بالزمخشري وانتهاء بالمفسرين في العصر الحديث، كمحمد عبده وسيِّد قطب ومَن نهج نهجهما.

ذلك لأن المفسرين لم يكتفوا في الغالب الأعم بالتفسير، بل راحوا يؤولون الآيات القرآنية في حدود ما تسمح به اللغة وما تقره الرواية. وقد استندت تأويلاتهم إلى درايتهم وعبرت عن معارفهم(2)، في حين استند تفسيرهم إلى الرواية المنقولة إليهم عن أسلافهم، والتزم في الغالب الأعم بالدلالات الحقيقية المعجمية للألفاظ القرآنية. وإذا تركنا التفسير لاحظنا أن التأويل ضرب واضح من التلقي، يختلف لدى الزمخشري المعتزلي عن الرازي الأشعري عن القشيري الصوفي. وقد تتبع أحد الباحثين(3) تأويل هؤلاء الثلاثة آية ﴿والضحى والليل إذا سجى﴾(4)، ولاحظ اتفاقهم على تقديم التفسير اللغوي أولاً،

وانصرافهم بعد ذلك إلى تأويل الآية. وقد أطلق كلٌّ منهم العنان لعقله ليؤوِّل الآية بما توحي به دلالتها اللغوية البعيدة والقريبة (المرتكزة في النص أو تلك التي تحوم على تخومه، أو تلك التي يولّدها العقل من ملابسات التاريخ والثقافة)(5)، ومن ثمَّ غدت (الألفاظ بدلالاتها مجرّد أداة للرمز والإيحاء، قابلة لأن تجمع في كنفها كل المعاني الإيحائية الحافّة قريبها وبعيدها، ما نفر منها وما ائتلف)(6).

ومهما تتباين المواقف من تأويل النص القرآني فإن شيئاً لا يغيب عن الباحث في قضايا التلقي هو أن كتب التفسير كنز نفيس في أية محاولة عربية لتقنين نظرية التلقي أو الإسهام فيها. ذلك لأن هذه الكتب أبرزت ثلاثة أسئلة مركزية في التلقي:

أوّلها: إن لغة النص هي السبيل الوحيدة لفهمه، وإن فهمه مرتبط بتفسيره وتأويله، كما أن التفسير والتأويل مرتبطان بالمعرفة التي يملكها المفسِّر والمؤوِّل. وهذا واضح من أن المفسرين متفقون على التفسير بالمأثور، ولكنهم مختلفون في تأويلاتهم تبعاً لخلفياتهم المعرفية الأشعرية أو المعتزلية أو الصوفية. هل يعني ذلك أن كتب التفسير أقرّت القاعدة التي رسَّخها الباحثون الأجانب في التلقي، وهي أن قارئ النص محكوم بمعرفته أو موقعه كما نصّ جان ستاروبنسكي في أثناء حديثه عن جمالية التلقي(7)؟. أعتقد أن ذلك صحيح دقيق، ولكن الباحثين المحدثين أضافوا شيئاً جديداً إلى هذا الأمر، هو أن موقع القارئ يجب أن يخضع للتأمّل إذا رغبنا في تحديد طبيعة التلقي. وبتعبير آخر أقول: هل يؤوِّل الأشاعرة كلّهم، أو المعتزلة كلّهم، أو المتصوفة كلهم، الآية القرآنية تأويلاً واحداً. إن الإجابة عن هذا السؤال تحتاج إلى متابعة تأويلات المشتركين في خلفية فكرية واحدة، ولكنني أتوقع أن تمتزج المعرفة الفكرية بالحدس الذاتي فتخلق إدراكاً للنص متبايناً بين المنتمين لخلفية فكرية واحدة.

وثانيها: قال الإمام القشَيري في لطائف الإشارات: (التأويل للخواص، وتفسير التنزيل للعوام)(8). هذا القول يفرّق بين نوعين من القرّاء: القارئ العادي والقارئ المثقف. كما يفرق بين نوعين من تلقي النص: تلقي الظاهر وتلقي الباطن. وما قدَّمه القشيري من تفرقة يربط بين طبيعة القارئ وطبيعة التلقي. وقد تشبَّث الباحثون المحدثون المهتمون بنظرية التلقي بهذه التفرقة، وربطوا كالقشيري بين خلفية القارئ المعرفية ومستوى تلقيه النص؟ بل إن (ياوس)، وهو أحد منظري التلقي الألمان، اهتمَّ بتجربة القارئ العادي، ورأى أن النصوص لم تُكتب ليقرأها فقهاء

اللغة(9). ولكن الكثرة الكاثرة من أتباع نظرية التلقي اهتموا بالقارئ الناقد، وعدُّوه وسيطاً بين النص والقراء العاديين. هل نفهم من ذلك أن كتب التفسير توجَّهت أساساً إلى القارئ العادي كما هي حال ياوس في العصر الحديث، وإن لم تُغلق باب التأويل أمام القارئ المثقف؟. أعتقد أن المفسر العربي كان مؤمناً بوظيفته الإخبارية؛ لأنه يعدُّ نقل التفسير من الرسول والصحابة إلى المؤمنين واجباً دينياً، وأن المؤوِّل لم ينكر هذه الوظيفة ولكنه آمن أيضاً بوجوب فقه النص القرآني بتأويله بما تسمح به الرواية. وموقفاً المفسِّر والمؤوِّل في التراث العربي يعبرّان عن تلقيين مختلفين للنصوص في الوقت الراهن، تلقّ تفسيري يحافظ على معنى النص الظاهر، وتلقٍّ أيديولوجي يربط معنى النص بشيء خارج النص في نوع من الإسقاط.

وثالثها: ارتبطت قضية التفسير والتأويل في التراث العربي بقضية المعنى أو دلالة النص القرآني. ويمكنني إيجاز هذه القضية بالقول إن هناك مَن ارتضى التفسير وحده، وحاول تضييق حدود التأويل. وهناكَ مَن رفض التأويل وتشبث بالنقل أو المأثور وحده. ولكن المفسرين والمؤوِّلين معاً متفقون على أن معاني النص القرآني (مصوغة بحيث يصلح أن يخاطب بها الناس كلهم على اختلاف مداركهم وثقافاتهم، وعلى تباعد أزمنتهم وبلدانهم، ومع تطوّر علومهم واكتشافاتهم... ولسنا نقصد أن الآية تحتمل بذلك وجهين متناقضين أو فهمين متعارضين، بل هو معنى واحد على كل حال، ولكنّ له سطحاً وعمقاً وجذوراً يتضمنها جميعاً أسلوب الآية. فالعامّي من الناس يفهم منه السطح القريب، والمثقف منهم يفهم مدى معّيناً من عمقه أيضاً، والباحث المتخصص يفهم منها جذور المعنى كلّه)(10).

وهذا الأمر وجه من وجوه الإعجاز في القرآن؛ لأن أية واحدة منه (تُلقَى إلى العلماء والجهلاء، وإلى الأذكياء والأغبياء، وإلى السوقة والملوك، فيراها كل منهم مقدَّرة على مقياس عقله، وعلى وفق حاجته.. إنه قرآن واحد يراه البلغاء أوفى كلام بلطائف التعبير، ويراه العامة أحسن كلام وأقربه إلى عقولهم، لا يلتوي على إفهامهم، ولا يحتاجون فيه إلى ترجمان)(11).

وقد أثار هذا الوجه من وجوه الإعجاز قضيّة الإبداع في النص القرآني، بحيث أصبح واضحاً، إذ رغبنا في التعميم، أن الإبداع في النص، أي نص، لا يعني محدودية المعنى، بل يعني التعدّد والتنوّع اللذين يصلحان لمتلقين متفاوتين في معارفهم وإدراكاتهم. هل يعني ذلك أن قضية الإعجاز

رسّخت قاعدة أصبحت متداولة في نظرية التلقي، هي أن النص يفرض شروط تلقيه؟. أعتقد ذلك، فكلما أوغل النص في الإبداع زاد عدد متلقيه، وتفاوتوا في مستواهم المعرفي والإدراكي، لأن النص ذا المستوى الجيّد يحتاج إلى قارئ يُنعم نظره ويكدُّ ذهنه ليتمكن من فهم ما يضمره النص. أو قل إن القارئ المثقف الناقد هو وحده القادر على فكّ مغاليق النص، والولوج عبر لغته الترميزية، بغية جذبه إلى عالمه وإدخاله أيديولوجيّته وبنائه نصّه الخاص المقابل للنص الأصلي.

ولا أشكُّ في أن محاولات العرب فهم الإعجاز القرآني رسخّت قضايا التلقي، ثم انداحت هذه القضايا في الثقافة العربية، وشكلت تقليداً من تقاليد التلقي. وقد كُتب لهذه التقاليد أن تختفي أو تتألق عند هذا الناقد أو ذاك، تبعاً لإدراكه أو عدم إدراكه أسرار الجمال في النص الأدبي. ويحسن بنا ههنا، التوقّف عند عبد القاهر الجرجاني؛ لأنه الناقد الذي اهتمّ بعلاقة النص بالقارئ، وحاول تقنينها. وتجلّت محاولته في تحديد خصائص النص الشعري بثلاثة أمور، هي: التأثير والتأمّل والقراءة(12).

1 ـ فالتأثير معيار تفاضل الصور. قال في دلائل الإعجاز: (لا يكون لإحدى العبارتين مزيّة على الأخرى حتى يكون لها في المعنى تأثير لا يكون لصاحبتها)(13). والتأثير خصيصة من خصائص بلاغة النص القرآني، تلك البلاغة التي قرنها رسول الله(ﷺ) بالسحر في قوله: [إن من البيان لسحرا].

2 ـ وإذا كان قرْنُ البيان بالسحر نابعاً من قوّة التأثير فإنه ليس غريباً على الجرجاني، وهو الذي استوعب الثقافة العربية، أن يقيم التماثل نفسه بين تأثير الشعر وتأثير السحر. ثم يضيف إلى التأثير موضوع التأمل؛ لأن (متعة النص لا تتحقق بصورتها العميقة إلا عند بذل الجهد وتجشّم العناء من أجل الفهم)(14). و(من هنا استحقّ المتلقي الذي يجهد في طلب المعنى الدقيق بالعقل والتدبر أن يكون من أهل المعرفة)(15). ولابد للمتلقي، في هذه الحال، من الذوق والمواظبة على إنعام النظر في النص ليتمكن من تعليل القيمة الجمالية فيه. ولابد، أيضاً، من أن يضمَّ النص نفسه مؤشرات(16) تضبط الأثر الجمالي، وتعين المتلقي على استقباله، وكأنّ التفاعل بين القارئ والنص مشروط بأمرين: جهد المتلقي في التأويل وتوافر المؤشرات الأسلوبية المعينة على هذا التأويل. ولعلّ الجرجاني رغب في أن يشير بشكل غير مباشر إلى أن

التأويل لا يكون تأويلاً سليماً إذا لم ينبع من النص نفسه. وهذا واضح من تركيزه على المؤشرات الأسلوبية التي اهتم بها منظرو التلقي في العصر الحديث، وعدّوا كل تأويل لا ينطلق منها إسقاطاً أيديولوجياً من القارئ على النص.

3 ـ ويُخيل إليّ أن الجرجاني الذي بذل الوقت والجهد في تقنين علاقة النص الشعري بالقارئ سعى إلى ترسيخ قاعدة التلقي الصحيح بوساطة القارئ المثالي. وليس هذا القارئ المثالي غيرَ الجرجاني نفسه، وليس النص الذي يحتاج إلى مثل هذا القارئ الناقد غير نص شعري بذل مبدعه طاقاته الإبداعية في بناء صور عقلية غامضة لا تستعصي على الفهم إذا بذل المتلقي جهداً في طلب معناها. وهذا ما رسّخه علم الجمال في العصر الحديث حين جمع بين النص ومكابدة القراءة، وجَعَل الصلة وثيقة بينهما. وانظر إلى هذا التواصل بين الجرجاني في القرن الخامس الهجري ونعيم اليافي في القرن الخامس عشر الهجري في قرنهما الطاقة الكامنة في النص بالطاقة المنبثقة عن القارئ، وفي اتفاقهما على التأويل النابع من المؤشرات الأسلوبية في النص(17)، وفي حاجة القارئ إلى فطرة تؤهله للفهم، وخبرة تعينه على التأويل، وثقافة تؤجج تأويلاته وتقودها في أثناء التقاط المؤشرات الأسلوبية(18). ولكنّ اليافي مضى في تحديد النص على نحوٍ أكثر عمقاً، فجعله صامتاً مغلقاً غفلاً أو مفتوحاً موّاراً. الأوّل ضحل عادي (لا يدع للقارئ أيّ دور في تفسيره أو تحليله أو المشاركة في صنعه)(19). والثاني نص فني (يشغل القارئ، ويدع له دوراً فعالاً في إعادة إنتاجه وتشكيله، ويساعده على تفسيره تفسيرات متعددة)(20). وهذا النوع الثاني يستهوي الناقد الجيّد والقارئ الجيد، كما هي الحال عند الجرجاني في تحديده المتلقي الذي يرتفع إلى مستوى أهل المعرفة؛ لأنه قادر على فكّ مغاليق النص الجيد. وكأنّ تراث التلقي عند العرب كان دائماً يُعلي من شأن الخلفية المعرفية للقارئ، ويراها شرطاً للتلقي الجيّد للنص الفني. والواضح بالنسبة إلي أن اليافي وإن قَبِلَ الأنواع الخمسة من القراء، ميّال إلى نوع محدَّد من الخلفية المعرفية للقارئ، هي الخلفية المنهجية، وهو بذلك يلتقي حميد لحمداني الذي رفض قراءة الحدس الذاتي، والقراءة الأيديولوجية، واهتمّ بالقراءة المنهجية المقرونة بالتأمل وإدراك الأبعاد(21).

أخلص من الحديث السابق كلّه إلى أن هناك إمكانية لكتابة تأريخ نقدي للتلقي العربي بدءاً من المفسرين وانتهاءً بالنقاد

العرب المعاصرين. وهذا التأريخ شاق، ولكنّ نتائجه مفيدة في أثناء تمثلنا نظرية التلقي الغربية. ولعلّ أبرز هذه النتائج تلك التحديدات العلمية للقارئ العادي والقارئ المثقف الناقد، والتفسير والتأويل، وعلاقة النص بالقارئ، وطبيعة النص الفني والتلقي السليم، فضلاً عن الإحاطة بتجارب تلقي مجموعة من القرّاء نصاً واحداً، وتجارب تلقي قارئ واحد نصوصاً مختلفة. وهذه كلّها قضايا ذات شأن في تلقي النص الأدبي، ولكنّ هناك قضايا أخرى يمكننا الحديث عنها من خلال الإشارة إلى التلقي النقدي للنص.

ثانياً: التلقي النقدي للنص

على الرغم من أن القضايا السابقة غير منفصلة عن التلقي النقدي للنص الأدبي، فإنني أرغب ههنا في القول إن تلقي النص الأدبي غير مقصور على مشيئة القارئ وجهده وحدهما؛ لأن العصر الحديث طرح أجناساً أدبية متعددة، لكلّ منها بناؤه التخييلي، بحيث إن أمور التلقي الصحيح لا تستقيم إذا لم يقرأ القارئ النص ضمن شروط بنائه الأدبي. أي أن قراءة الرواية تحتاج من القارئ إلى خلفية معرفية بالبناء الروائي، وقراءة المسرحية تحتاج إلى خلفية معرفية بالبناء المسرحي... وهكذا يمكنني القول إن التوافق المعرفي بين القارئ وخصائص الجنس الأدبي شرط ضروري للتلقي السليم؛ لأن قراءة الرواية استناداً إلى خلفية معرفية مسرحية لا تقود إلى شيء غير سوء الفهم وفقدان متعة القراءة.

ومن الخطأ أن نعتقد أن التوافق المعرفي وحده كفيل بتجسيد التلقي النقدي السليم للنص الأدبي. ذلك أن تجارب القراءة المتمتعة بالتوافق المعرفي دلّتني على قضايا أخرى سميتها: قضايا التلقي السلبي، أبرزها: فقدان التحديد، واهتمام المؤول بالمعنى.

1 ـ فقدان التحديد:

أعتقد أن هناك قرّاء للشعر وليس هناك قارئ واحد له. فإذا صنّفنا هؤلاء القرّاء في ثلاثة أصناف عامّة، هي: أنصار الشعر الخليلي، وأنصار الشعر الحديث، وأنصار الشعر الحر، لاحظنا أن كل صنف من القراء مزوّد بخلفية معرفية تخص الشعر الذي يميل إليه، وحين يقرأ شعر الصنف الآخر فإنه يقرؤه ضمن شروط الشعر الذي يحبه وليس ضمن شروط الشعر الذي يقرؤه، فلا يتذوق ما يقرأ إن لم تعزز القراءة نفوره من الشعر الذي لا يميل إليه. وهذا التلقي السلبي للشعر لا يختلف عن التلقي السلبي للرواية لدى أنصار الرواية التقليدية والرواية الجديدة. بل إنني قادر على تعميم ذلك بالنسبة إلى القصة والمسرحية، دون أي

اختلاف في التلقي السلبي. ذلك لأن التذوق يبذل هنا في غير طريقه، فلا يحقق متعة إيجابية، ولا يسمح بالفهم السليم. وخلل التذوق نابع من أن التوافق المعرفي خلا من التحديد، وهو شرط من شروط قراءة الأجناس الأدبية الحديثة. بل إنه شرط يشير إلى أن التلقي النقدي السليم للشعر الخليلي القديم يختلف عن التلقي السليم للشعر الخليلي المعاصر، تبعاً لبناء الشعر بما يلائم عصر المبدع ومواصفاته الأدبية.

2 ـ اهتمام المؤوِّل بالمعنى:

يحتاج التلقي النقدي السليم إلى موقف واضح محدد من وظيفة التأويل، ذلك لأن السائد بين المتلقين العرب هو أن القارئ يبحث عن معنى النص الأدبي، وهو معنى خفيّ يحتاج إلى مؤوّل يكشف عنه ويقدمه للقارئ ليصبح النص الأدبي مفهوماً لديه. وإذا كانت وظيفة التأويل مقصورة على الكشف عن معنى النص فإن القارئ الناقد تماهى بهذه الوظيفة، وعدَّ نفسه وسيطاً بين النص والقارئ العادي، تبعاً لامتلاكه وحده الحقيقة التي تستّر عليها مبدع النص(22). ولا أشك في أن اهتمام المؤوّل بالمعنى قاد التلقي إلى شيء من الضلال. إذ إن اهتمام المؤول بالمعنى يعني أن النص يضم معنى يمكن استخراجه، فإذا استخرجه القارئ الناقد في أثناء ممارسته التأويل رسّخ لدى المتلقين الاعتقاد بأن هذا المعنى جوهر العمل الأدبي، ووهن في الوقت نفسه النص الأدبي تبعاً لإيحائه للمتلقين بأن هذا النص فَقَد قيمته بعد استخراج المعنى منه، ولا حاجة إلى أن يقرأه أحد بعد ذلك. وحين يقضي القارئ الناقد على النص الأدبي فإنما يقضي على النقد الأدبي ذاته؛ لأنه يقصر وظيفة التأويل على استخراج المعنى ليس غير. فإذا تمكن القارئ العادي من فهم المعنى بجهده الخاص استبعد النقد والناقد، ولم يرَ في تأويلهما شيئاً يصبو إليه.

هذا هو الضلال الأول. أما الضلال الثاني فكامن في أن النص الأدبي التقليدي يُعلي من شأن المعنى، ويشجع القارئ على البحث عنه. في حين ينبذ النص الأدبي الجديد المعنى ويهتمّ بالأشياء. وهذا يعني أن المتلقي الباحث عن المعنى لا يستطيع التواصل مع النص الأدبي الجديد، لأنه لن يجد فيه ما يبحث عنه من معنى. ومن ثَمَّ يتّهم النص ولا يتهم تذوقه المدرب على تلقي النص التقليدي. أي أن اهتمام المؤول بالمعنى لم يساعد على بناء تقاليد للتلقي تصلح لمواجهة نصوص الفن الحديث. والظنُّ بأن ذلك يعلل الشُقة بين متلقي الشعر الخليلي ومتلقي الشعر الحديث. فالأول يبحث

عن المعنى ويرى الصور زينة، والثاني يفكر من خلال الصور وبوساطتها، ولا سبيل إلى تلق نقدي سليم إذا قُرئ الشعر الحديث ضمن الاهتمام بالمعنى، وقُرئ الشعر الخليلي ضمن التفكير بالصوّر.

وقد رسخ اهتمام المؤوِّل بالمعنى نوعاً ثالثاً من الضلال، مفاده أن النص يحاكي الواقع بغية انتقاده وتعريته. بل إن النص (أرقى صيغة للمعرفة؛ أنه يمثل الحقيقة كلّها إن لم يكن يشكل الحقيقة ذاتها)(23). ومن ثم كان النص الأدبي وعاءً للحقيقة، أو مظهراً حسياً للفكرة كما قال هيجل. والظن بأن هذا الأمر فُهِم على نحو غير دقيق؛ لأن النص الأدبي يخلق واقعه، ويقبع مرجعه في داخله، ولكنّه فهِم على أنه وعاء يحتاج تأويل الحقيقة فيه إلى امتلاك خلفية أيديولوجية قادرة على أن تضع حقيقة النص حيث يجب أن توضَع في عالم الحقيقة. ولهذا السبب سعى المؤولون من أصحاب العقائد السياسية إلى أن يدخلوا النص حاملين عقائدهم، مسقطين أفكارهم عليه. وإذا كان الإسقاط يمتح من الاعتقاد بالمطابقة بين الواقع الفني والواقع الخارجي فإنه ضلل المتلقين حين أبعدهم عن البناء التخييلي للنص الأدبي، وما يرتبط بهذا البناء من تفاعل بين العناصر الفنية وميول القارئ المتلقي وقدراته التأويلية. ذلك لأن جمالية النص تعني أن العناصر الفنية تتفاوت فيما بينها، ولكنها تعمل من خلال التفاوت على تجسيد بنية كلية منسجمة. وهذا السعي إلى إدراك الجمال في النص الأدبي بعيد جداً عن التفسير الأيديولوجي المشبع بالرغبة في قيادة النص إلى ما ترضى عنه عقيدة المؤول.

***

أخلص من حديثي عن النص وقضايا التلقي إلى أن جدة نظرية التلقي في الوطن العربي يجب ألا تحجب عنّا ما يضمه تراثنا وواقعنا من تجارب غنية في معالجة علاقة النص بالقارئ. ففي هذه التجارب ما يبعد الانبهار بنظرية التلقي الغربية الحديثة، وما يشجع على تمثلها في الوقت نفسه.

***

الإحالات:

1 ـ القارئ الضمني تجريد، تُبنى خصائصه قبلياً باستقلال عن كل وجود حقيقي. أي أن هذا القارئ لا يملك وجوداً حقيقياً، لأنه يجسد مجموعة من التوجهات الأولية التي يقترحها نص تخييلي على قرائه الممكنين ويعدّها شروطاً لتلقيه. وقد اهتم وولف غانغ إيزر في أثناء تنظيره للتلقي بالقارئ

الضمني، وأدرجه ضمن (فعل القراءة). انظر: إلرود إبش: (التلقي الأدبي)، ترجمة: د. محمد برادة، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب، ع 6، خريف/ شتاء 1992.

2 ـ للتفصيل في دلالات مصطلحي التفسير والتأويل انظر: الكفوي: الكليات 14/2 وما بعد.

3 ـ هو الدكتور عبد الإله نبهان. انظر: (النص الأدبي بين التفسير والتأويل)، مجلة نهج الإسلام، دمشق، ع16–17، تموز/ يوليو 1984.

4 ـ سورة الضحى، الآية: 1.

5 ـ د. عبد الإله نبهان: (النص الأدبي بين التفسير والتأويل)، ص93.

6 ـ المرجع السابق نفسه.

7 ـ جان ستاروبنسكي: (نحو جمالية للتلقي)، ترجمة: محمد العمري، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب، ع6، خريف/ شتاء 1992، ص39.

8 ـ القشيري: لطائف الإشارات: تح: د. إبراهيم بسيوني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 3/210.

9 ـ جان ستاروبنسكي: (نحو جمالية للتلقي)، ص43.

10 ـ د. محمد سعيد رمضان البوطي: أحسن الحديث، المكتب الإسلامي، دمشق، 1968، ص101.

11 ـ د. نور الدين العتر: القرآن الكريم والدراسات الأدبية، منشورات جامعة دمشق، ط5، 1991، ص175–176.

12 ـ محمد مشبال: (الأثر الجمالي في النظرية البلاغية عند عبد القاهرة الجرجاني)، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب، ع6، خريف/ شتاء 1992، ص128 وما بعد.

13 ـ عبد القاهرة الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص258.

14 ـ محمد مشبال: (الأثر الجمالي في النظرية البلاغية عند عبد القاهرة الجرجاني)، ص131.

15 ـ المرجع السابق، ص132.

16 ـ تقترب هذه المؤشرات من عملية (تشفير) البيانات الجمالية بقصد إيصالها إلى المتلقي، انظر: د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، علم المعرفة 164، الكويت، 1992، ص242.

17 ـ د. نعيم اليافي: المغامرة النقدية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1992، ص41.

18 ـ المرجع السابق، ص42–43–44.

19 ـ المرجع السابق، ص49.

20 ـ المرجع السابق، ص49-50.

21 ـ د. حميد لحمداني: (مستويات التلقي)، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب، ع6، خريف/ شتاء، 1992، ص98.

22 ـ وولف غانغ إيزر: (وضعية التأويل، الفن الجزئي والتأويل الكلي)، ترجمة: حفو نزهة وبو حسن أحمد، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب، ع6، خريف/ شتاء 1992، ص71.

23 ـ المرجع السابق، ص79 (بتصرف).



في تفسير الظاهرتين
(اللفظية والإنشائية)

د. عبد الكريم الأشتر

ما وقع في يدي كتاب ضخم، في موضوع محدد، إلا هالتني كثرة التضمينات فيه، والتوسع في الحواشي، وشدة الميل إلى الإسهاب، والقدرة الخارقة على تقليب الألفاظ.

وكانت مضت، في تراثنا الأدبي القديم، مدرسة في التعبير تقوم على الاحتفال باللفظ، اختلطت، على ما أحسب، بكلام قاله الجاحظ يوماً، في أن الكلام يقوَّم بصياغته، فأما المعاني فمطروحة في الطريق. وكان قصْد الجاحظ أن يلفت النظر إلى أثر الصياغة لا غير، وإنها هي التي تميّز ← لغة الإبداع من لغة الكلام، مهما تكن وفرة المعاني ومكانتها فيه إذ ما لم يخالطها المبدع، ويصلها بالحياة من حوله، فهي تقريرات جامدة لا تفسر عالماً، ولا تحدد موقفاً منه، ولا تصور مسلكاً فيه.

فلما بدأت حضارتنا، ابتداء من القرن الرابع الهجري، تصل إلى نهاية قدرتها أو قريباً منها، في الإبداع وابتكار الأشكال وصياغة الحياة صياغة جديدة، بدأت ترجح كفة اللفظ رجحاناً ملحوظاً، وشاعت نزعة غالبة في التكثير منه، وتعددت المذاهب في صنعته وتزيينه، حتى ليقرأ القارئ أحياناً وصفاً لأجل المناسبات، على لسان القاضي الفاضل، في فتح بيت المقدس ← مثلاً (583هـ)، فيطير عنه جلال المناسبة التاريخية وروعتها التي هزت يومها العالم الإسلامي كله، فما يتبقى منها إلا ألفاظ رنّانة مجموعة في جمل منحوتة لا تحرك في قارئها، على كثرة الصفحات التي ارتصّت فيها، شعوراً بأثر المنعطف التاريخي الذي حفرته في ضمير الأجيال.

وكان لابد أن يثمر هذا الاتجاه ثمرته فينا، بعد أن دخلنا عصر النهضة الحديثة. فمن بعد الطهطاوي والشدياق والبستاني والجيل الذي تبعهم، من أبنائهم وتلامذتهم، عادت هذه النزعة إلى الظهور، بالرغم من مواقف التحدي الحضاري التي أصبحنا نواجهها. صحيح أن

الميل إلى التزيين والزركشة خفّت حدته، ولكن الإفاضة في اللفظ وغلبة النزعة اللفظية في الصياغة ظلت حية، وظلت إحدى سمات الفكر الأدبي عند فريق من الكتاب، في مرحلة طويلة من النصف الأول من القرن الماضي.

فعلى هذا النحو نفهم أثر المنفلوطي والزيات مثلاً في جيلهما، فقد خطفا الأسماع بحلاوة الصياغة ووضوح رنينها، ولكنهما عملا، في الوقت نفسه، على تكريس النزعة اللفظية، بإسرافهما في الاحتفال بها واستغلالها في تحلية الصياغة.

وجاء، مع أحمد حسن الزيات، طه حسين، وهو صديقه ورفيق صباه في الأزهر، وفي التطلع إلى أفق ثقافي معاصر، فاحتلّ الساحة، وكان قطباً من أقطاب الحركة الفكرية والاجتماعية في الوطن العربي كله. وكان، بحكم كونه يملي الكلام إملاء، حين يكتبه، يستحلي رنينه ويستعذب صياغته، وتكون له فيه ترجيعات لفظية أصبحت من بعد سمة مميزة من سماته. فكلِف به الناس، وتكونت له مدرسة في التعبير حاول تلامذتها أن يلحقوا بها فيه فأخفقوا إخفاقاً ذريعاً. فطه حسين، بالرغم من كل ما أثاره من قضايا الفكر والسياسة والاجتماع، وبالرغم من رهافة إحساسه، ونفاذ ذوقه، وجمال تعبيره، يُعد آخر أصحاب المدرسة اللفظية بالمعنى الذي نريده: تمديد الصياغة، والتزيد في اللفظ والاسترسال فيه وعقد الجمل عليه.

وقد آثرتُ ذكره هنا لبلوغ أثره في الفكر العربي المعاصر، وأستطيع أن أذكر، إلى جانبه، أمثلة أخرى، مثل الأستاذ أمين الخولي، والشيخ محمد أبي زهرة، فكلاهما من أصحاب الفكر الحيّ المشدود إلى خشبة الواقع، ولكنهما كليهما ممن يقرأ لهم القارئ الكتاب، ولا يعود، من بعد، إلا إلى صفحات قليلة منه. وقد حضرت للخولي بعض محاضراته، وقرأت كتابه (مشكلات حياتنا اللغوية)، فلم أخرج منه بأكثر مما دونته على جلدة الكتاب، من الداخل، على كثرة الكلام وترديده.

– 2 –

وكنت أظن، إلى زمن قريب، أن النزعة الإنشائية موصولة بهذه النزعة التي بلغ من ثقلها أن طغت على نزعة اللمح الأصيلة في تراثنا، المتمثلة في حب الإيجاز والدعوة إليه ثم انتبهت إلى أن الطلبة لا يصدرون فيها عن الوصل بين النزعتين، فهم ينكرون نزعتهم إلى تكثير اللفظ، ولكنهم، مع ذلك، يكتبون كلاماً إنشائياً خاوياً، فهي إذن نزعة لها صفاتها المستقلة، وينبغي أن تكون لها أسبابها القائمة في حياتهم.

فأما صفاتها المستقلة فوجدتها في انقطاع الكلمة عن الفكر أو الإحساس، فهم يدورون بها على ألسنتهم أشبه ما تكون بالثرثرة، فتبيّن بخوائها كأنها تكثير في اللفظ، دون أن يقصدوه، ولكنهم لا يعرفون، على التحقيق، ما يريدون أن يقولوه لأنفسهم، فمن ثم لا يعرفون ما يقولونه للآخرين، فيصوغون الألفاظ ويكثرون منها وهم لا يقصدون

التكثير، وإنما يريدون أن يصيبوا شيئاً لا يتضح لهم، ولا يحسون حرارته في أنفسهم. فكثير اللفظ هنا ظاهرة من ظواهر الثرثرة التي تحفل بها حياتهم، وليست قصداً يقصد لتطبيق الكلام وتحسين وقعه ورغبة الاسترسال فيه.

فهذه النزعة إلى الإنشائية، بهذا المعنى الذي أريده، وهي الرغبة في الكلام الذي لا تمليه حوافز حية في النفس، وأفكار واضحة عن الأشياء، وإحساس حيّ بالحياة ومكان الكلمة منها وارتباطها بها وفعلها فيها، وإنما تمليه الحاجة إلى الكلام، تعويضاً عن العجز في الفعل أحياناً، أو ارتزاقاً بالكلمة أحياناً، أو تغطية على حقيقة لا سبيل إلى الجهر بها، أو لا سبيل إلى إعلانها سراً أو جهراً.

فبهذه الدلالة إذن تكون هذه الظاهرة وجهاً من وجوه الموقف الحضاري العاجز الذي يدمنه هذا الفريق فلهذا لا ينفع فيها التوجيه والإرشاد وشدة النصح، لأن الداء يكمن في أسس الحياة نفسها. ذلك أنه يستطيع أن يقول كلاماً كثيراً دون أن يقول فيه شيئاً، لأنه يستطيع أن يعيش عمراً كاملاً دون أن يحياه، أعني دون أن يقترب فيه من نفسه ويتملى حقائقها ويرتعش لها. فليس المهم لديه، في كثير من الأحيان، أن يحس بدفقة الحياة فيما يقوله وما يفعله.

ومن ثم يصبح اللسان أداة يسخرها لقتل الحقائق وتشويهها وتزوير إشكالها، وللتغطية على معاني الأشياء لا لكشفها. ومن ثم يصير الكلام لا يعني شيئاً سوى القدرة على حياكة الألفاظ وصياغة الجمل.

وعلى هذا النحو ينكشف خطر الظاهرة في حياته وعمق دلالاتها. فأي ميدان من ميادين الحياة يزعم أنه يركض فيه ولا يقتصر فيه على رعاية المظهر وحده، والبعد عن حقيقته التي تتطلب الجهد والمعاناة والصبر على حرارة الالتزام. ذلك أن المظهر كلمة يقولها، والحقيقة فعل يفعله أو موقف يقفه أو التزام يصبر عليه ويحتمل الأذى فيه، وهو ما لا يريده ولا يطيقه.

فمن هنا نرى عجزه عن أن يحب بصدق، أو يكره بصدق، أو يرضى بصدق، أو يغضب بصدق. وإنما يحب ويكره ويرضى ويغضب من طرف اللسان، فإذا جد الجدّ واستلزم أن يدفع من نفسه ما تقتضيه منه هذه المواقف العميقة من الحياة والناس والأشياء، بدا عجزه فيه واتضح ما كان يخفيه.

وقد ترتب على هذا الخواء أن أرسى، في حياته، سُلّماً للقيم يناسبه. فالنجاح في الحياة عنده، لا يعني الصدق في خطابها وممارستها والتفطن لمعانيها، ولكنه يعني القدرة على ركوب أكتاف الناس والظهور في كل الساحات، وجني المكاسب فيها. والمعرفة لا تعني القدرة على فهم النفس وتعميق روابطها بالناس والأشياء، والنفوذ إلى حقائقها، ولكنها تعني القدرة على امتلاك أداة هذا النجاح وتسخيرها للوصول إليه من أقرب السبل. والغنى لا يعني امتلاء النفس بالوعي بأسرار الوجود والانبهار بقوتها، ولكنه

الطواف من فوقها والتلهي عنها بإحصاء الممتلكات وتكثير الأموال. والشجاعة لا تعني الوقوف في وجه الباطل وحربه وهزيمته، ولكنها تعني التفاني في الدفاع عن المكاسب التي جناها وقهر الآخرين وإذلالهم وإزالتهم عن موضع المنافسة. والصبر لا يعني تحمل المكروه والتجمل فيه مع حسن التأتي للمحنة وتحليل أسبابها والاستضاءة بدروسها، ولكنه ختل الآخرين على مهل، والمكر بهم ورميهم بالدواهي، وتشويه حياتهم.

فكيف يستقيم له، مع هذا كله، منهج صحيح للفكر؟ وكيف ينجو من حمّى التسابق على المكاسب لينشغل بتقلية نفسه وتطهيرها وإغنائها، وتتبع مصادر قبحها وفراغها، وتجميلها بالوعي والفطنة، واكتشاف جمال الحقيقة وغناها، حتى تشعّ فيما يقوله وما يكتبه على السواء؟

تراه لم يدرك أن الحياة لا تتجزأ في مظاهرها كلها؟ وأنه لا يسعه أن يستقيم ساعة من النهار وهو يعوَجّ اليوم كله؟ وأنه لا يستطيع أن يخلص لنفسه في جوف الليل إذا لم يخلص لها في وضح النهار؟ ولا يستطعم قبح مذاق الزيف والتزوير فيما يقوله حتى يستطعم قبحهما فيما يفعله؟

واحة الشعر

تعديلٌ طفيفٌ
على معجمِ القلب

محمد علاء الدين عبد المولى

أنا معجَمٌ متهافتُ الأسماءِ
والمفرداتُ ضحيَّةُ القُرّاءِ
هذا يؤوّلُ مُطلَقي، ويُحيلُني
هذا إلى نِسبيّةِ الأشياءِ
حتى إذا انفضّ الحُضورُ ولم أجدْ
غيري، بكيتُ لوحشتي وشقائي
ويقالُ عن قلقي: حطامُ كواكبٍ
لم تكترثْ لنبوءةِ الحكماءِ
وتقولُ عاصفةٌ: هتكتُ معاقلاً
شتّى، ووحدَكَ لم تذقْ ضرّائي

وتعيدُ تهمتَها عليَّ معلَّقاتٌ

سبعةٌ: أني بلا آباءِ

جسدي يمانيُّ الخطى، والبرقُ في

صدري يحنّ إلى ثرى تيماءِ

لا حدّ يوقفُ رحلتي عن غيّها

فإذا انطلقتُ؛ فلن تُرى أنحائي

أخصبتُ عائلةَ الجَمالِ فكيفَ في

شِعري أعاني لعنةَ الأبناءِ؟

أوَ يَذكُرُ النّسيانُ أنّ قصائدي

حبكَت نسيجَ رمادِه بردائي؟

أمْ ألتقي بقصائدٍ أغوَيتُها

قبلَ الرّحيلِ بخمرةٍ ونساءِ؟

مِن شهوتي تلدُ اللّغاتُ توائماً

وتشبّ بين حدائقٍ وهواءِ

وأنا سماءُ نقائضٍ أزليّةٌ

فبأيّ حقّ تستَحيلُ سمائي؟

أصبحتُ مثلَ الناي أعزلَ، شاحباً

بينَ الغبارِ وزحمةِ الضّوضاءِ

هجمَ الجرادُ على بيادرِ ذكرياتي

والخريفُ أقامَ في أعضائي

لا غيمةٌ إلا وتهربُ منْ يدي

فالغيمُ لَيسَ موكّلاً بشِتائي

جسدي معَ الأحلام كوخٌ نائمٌ

مستسلماً لهواجسٍ عرْجاءِ

جسدي بلا جدوى، كأنّ بداخلي

قبراً يقلّلُ من كثيرِ فضائي

قبرٌ طمرتُ به سنينَ قصائدي

وسقيتُ تربته فراتَ دمائي

لي خيمةٌ أوتادها عَظمُ الرّؤى

تنهارُ تحتَ جهنّمٍ من ماءِ

حاولتُ أرفعها على الأشجارِ، لم

تصمدْ، فأشجاري أنا: أشْلائي

ويسيلُ نهرُ اليأسِ بينَ أصَابعي

متخفّياً بضفافِهِ الصّفراءِ

نهرٌ يجمّعُ أوّلَ العمرِ الهزيل

وآخرَ الزّمنِ الضّئيل النّائي

فيه زوارقُ دهشتي الثّكلى مضتْ

تطفو على فوضى من الإعياءِ

وحدي أجدّفُ في المياهِ مُراوِغاً
وأنا أربّي داخِلي صَحرائي
أين النّشاوى ساجدين بنورهم
هل أصبحوا نبأً من الأنباءِ؟
الحالمون أقلّ مما يشتهي
بحرٌ يعاني غربةَ الميناءِ
هم يحسبون الحلمَ شبّاكاً هنا
وهناكَ؛ والأحلامُ شُغْلُ بكائي
الحلم آخرُ ريشةٍ لحمامةٍ
مذبوحةٍ في مدفن الظّلماءِ
الحلم ضدّ مشيئة الحجرِ الّذي
يمتدّ في أرواحِنا العَجفاءِ
يا قلبُ يا ذئباً يعضّ مباهجي
حتّامَ أبحثُ فيكَ عن أصدائي؟
القلْبُ هذا التّائهُ العطشانُ، هلْ
أرميهِ في جبٍّ ودونَ دلاءِ؟
هو شرفتي في عزلتي، هو زورقي
إمّا خربتُ وعرْبَدتْ أنْوائي
هو نصفُ بوصلةٍ تشيرُ إلى غدٍ

أعمى بلا حبّ ولا ندماءِ

أرميهِ أين؟ عذابُه كينونتي،

فيهِ أقيمُ مجالساً لعزائي

لا وردَ إلا فيهِ قدْ ربّيتهُ

حتّى أعبّئَ سلّةَ الحسناءِ

وأقولُ عن إيقاعِه: متناقضٌ

علّي أفسّرُ وحدةَ الأشياءِ

لكنّه يرثُ الأضاحي وحدَه

مذ كانَ عرشُ الخلقِ فوق الماءِ

وقُطِعتُ من جذعٍ فقيرٍ تالفٍ

لمْ يبصرِ الحَطّابُ ضعفَ غنائي

يا سيّدَ الغاباتِ احطبْ رغبتي

وانثر رفاتي خارجَ الأمداءِ

لنْ تستطيعَ معَ ارتحالي حيلةً

سأفيضُ من جثّتي ومن فقرائي

ما أعظمَ اليأسَ الذي رمّمتُه

وأضأتُ منه عتمةَ الجوزاءِ

لولاهُ ملتُ على الحجارة عشبةً

ديستْ بحافرِ فتنةٍ عمياءِ

أمشي على وقْعِ الحنينِ مضَرّجاً
بالذّكرياتِ وقد كُسِرْنَ ورائي
ورؤاي تُبدي ثمّ تُخفي مسرَحاً
لا دورَ فيهِ لحارسِ الأضْواءِ
خلفَ السّتارةِ طيفُ أنثى أثّثتْ
قَلقي، وغابَتْ حين حَانَ رثائي
لا تذهبي يا بنتُ لي في سيرتي
شبقٌ يحولُ، ولي دليلُ الرّائي
لي شهوةُ البّحارِ منتصفَ الظّلامِ
أدارَ عينيهِ مع الصّهباءِ
في القلبِ رتّبْتُ العواصفَ كلّها
وركلتُ مركبةَ الرّدى بحذائي
في داخلي شبقُ الوجودِ منغَّمٌ
وأنا أمارسُ متعةَ الإصغاءِ
مسترْسلٌ كالنّبعِ أُغري شَجْرةً
لتحدّثَ الغاباتِ عن إغرائي
لا يأس يغلبني، ولو هُدِمَ المَدى
فوقي؛ لقمتُ قيامةَ العَنقاءِ
الفاجعاتُ أضأنَ في مرمى يدي

فلمستهنّ بلمسةِ النّبلاءِ

والرّيح تلميذٌ صَغيرٌ جالسٌ

في صفّ قلبي طيّبَ السّيماءِ

علّمتُه سَفَرَ الصّنوبرِ في الذّرى

متأمّلاً في ذاتِه الخرساءِ

وحنوْتُ فوقَ حروبِهِ، يا طفلُ لا

تدخلْ حروبَ الأخوةِ الأعداءِ

واعشقْ فتاةَ النّهرِ في أُسطورةٍ

واذهبْ وراءَ خرافةٍ الشّعراءِ

هم يحملونَ إلى الجبالِ غيومَهم

ويروّضون غرائزَ الأحياءِ

ويهدهدونَ الموتَ حتّى ينْحَني

ويعودَ دونَ أظافرٍ هوْجاءِ

يا أرضُ عُودي للقصيدةِ وافرحي

وتكلّلي من ياسمينِ غنائي

أنا عرسُكِ الأبديّ يا ابنةَ فكرتي

الأولى، أشاءُ بدايةً لتشائي

سقطتْ حدودكِ في حدودي وانتَهتْ

بئرُ الرمادِ لجنّةِ زرقاءِ

سأفضّ ختْم جمالكِ المتْروك في
المنفى كعطرِ الجَمرَةِ العَذراءِ
أهْديك ليلاتٍ أنيقاتِ الغِوى
يا شهرزادَ اللّيلةِ الحمراءِ
يا جنّةً مهجورةٌ أنهارها
آنَ الآوانُ لأستردّ فضائي
وستطلقينَ بلابلاً سِحريّةً
لتزورَ بابلَ روحيَ الجَرْداءِ
الكوثرُ الذّهبيّ بينَ يديكِ محروسٌ
بألفِ قصيدةٍ خضْراءِ
فَخُذي يدي قبلَ السّقوطِ لعلّني
ألفٌ تطلّ على رحابِ الباءِ
الأبجديّةُ صَخرتي الأولى ومِن
أحجارِها سأُتمُّ كلّ بناءِ
الأبجديّةُ جَدّةٌ في حضنها
يتزوّجُ القنديلُ بالظّلماءِ
الأبجديّةُ تلكَ دونَ مطامِحي
فتعلّميني بعدَ حرفِ الياءِ



في مرآة عمريت (*)

صالح محمود سلمان

متوسّداً زندَ الحكايةِ
مُترعاً بالشوقِ
تكتُبني القصائدُ كي أسامرَها
فتهطلُ من معارجها الشَّمولُ
ولقد أنادمُها
فتأخذُني السلافة للبعيد الحُلْو
تأسُرني الرهافةُ
ثمَّ تُنبئُني الأوابدُ عن عباءاتٍ
تراءت في مهابتها قُبَيْلَ الفجر
أطيافُ الجلالةِ
ما الجميلُ وما الجليلُ؟
ويظلُّ يرتعشُ السؤالُ
كأنما رشقَته داليةٌ بخمرتها
أو اختَرَمَتهُ فاتنةٌ
بسهمٍ من عيون اللوزِ

هل شفتاكِ يا (عمريتُ) نافذةٌ
يُغازلُها الندامى
كلّما فتحَتْ لهم باباً يُظِلُّ اللحنُ؟
ما للصحب يشتعلونَ؟!
يا لَلرقصِ!
هل شفتاكِ أغنيةٌ تراءى
بين أحرفِها الهديلُ أو الصهيلُ؟

قَمَران يكتملان
أو قُل مقلتان على المدى
إحداهما بحرٌ
وأخرى وجهُ مرآةٍ تغاوى
فوق وجنتها الأصيلُ.
وأعيدُ ترتيب الحكاية
هذه لُغةٌ تنامَتْ في حدائقها القصائدُ
تلكمُ الأنسامُ من جَبَلٍ تسلَّقَ
قُبَّةَ البِلَّوْرِ
تأخُذُه المفاتنُ من رصانتهِ

(*) عمريت: مدينة أثرية مقابل جزيرة أرواد على شاطئ طرطوس، كان لها تاريخ حافل.

فيعشقُ
هذه (أروادُ)
سوسنةٌ تُطَرِّزُ حُلمَها بالبحرِ
تفتحُ في المدى أفُقاً
فتصعدُ من مراكبها النجومُ
وينجلي خَدٌّ أسيلُ

أتُراهُ يخجلُ من تفتُّحِهِ الفؤادُ؟!
أنثالَ فوق تَماوُجِ الخفقات
يرسمُ قُبَّةً زرقاءَ
أرضاً من بهاء الوردِ
أحلاماً تُوَزِّعُ بَوحَها للريحِ
ترفو ضوءَها المنثورَ من قمر الطفولةْ..

مُتَأمِّلاً..
هذي الصبيَّةُ نقطةٌ بيضاءُ
في نون المجرَّةِ
ثغرُها حاءٌ تُرفرفُ مثلَ قُبَّرةٍ
وتلك الباءُ تجنيها الأكُفُّ السُّمرُ
من شجر البطولةْ..

وتقولُ لي (عمريتُ):
هذا البحرُ نافذتي
وهذا المعبدُ المسكونُ بالآياتِ
والسرِّ المُقدَّسِ
مسكنٌ للحُبِّ والشفةِ الشفيفةِ
والأناشيدِ البتولةْ.

هل يا تُرى (عمريتُ) لي قمَرٌ
تُلَوِّنُه المفاتنُ بالحكايا
عن صبايا كُنَّ يرشُفنَ الغوايةَ
من فمٍ
رسَمت فراشتُه المواسمَ
من وَريفِ اللحنِ
ثمَّ يَمِسنَ في وَلَهٍ
ويكتبْنَ الرسائلَ
ما دنا يوماً رحيلُ؟!.

وتقولُ لي أشياءَ ثمَّ تنامُ
أكتُبُ ما تراءى من حروف الصحْوِ:
يا بحَّارُ
يا تِرْبَ النَّوى
والبحرِ
والترحالِ
يا لُغةَ التّعبْ
هِيَ ذي أغانيكَ الشجيَّةُ
كالزوارق ترتدي ثوبَ العواصفِ
ثمَّ تَرْمَحُ في الصخَبْ.

عيناكَ والمشكاةُ
والحَبَقُ الموَزَّعُ في نوافذِنا
وهذا الأزرقُ المنسوجُ من وَلَهِ الصِّبا
والشِّعرِ
في شَفَة القصبْ.

أَيَكونُ وجهُكَ رايةً للماءِ
تنسجُها الموانئُ من خيوطِ الحُلْمِ
نهراً من ذَهَبْ؟!
هِيَ ذي الغزالةُ تَقْتفيكَ
على مداركَ وجهُها الموسومُ
بالحِبر الإلهيِّ
ارتداهُ الغيمُ
والشفةُ الوريفةُ بالنداءِ
توهَّجَت فيها المنائرُ والتلولُ.
عيني على (طرطوسَ)
هل (طرطوسُ) أُحجيَةٌ دحاها البحرُ
في حضنِ المدى المُخضَرِّ
كي تلدَ القصيدةْ؟
حمراءَ تقرأُ في كتاب الوَجْدِ أشعاراً
وترسمُ في شوارعها عيونُ الماءِ
أسئلةً شريدةْ.
لكأنها أرَجٌ على (أروادَ)
أو قلبي

وهذا الأحمرُ الورديُّ لا ينسى
وروده أو وريدَهْ

مُتَوَسِّداً زندَ الحكاية ما أزالُ
فهل إذا ناديتُ: وا.. حُلُمي
أُلامُ؟!
وأنا الذي نَسَجت رؤايَ النارُ
بالحبرِ المُعَتَّق في دِنانِ الروحِ
والرُّؤيا ضِرامُ..

يا ما كتبتُ على الذُرا
، والبحرُ يشهدُ،
ما سيحفظُهُ الزمانُ
وما سيذكرني به (الفينيقُ)
إمّا قامَ وانطفأ الظلامُ.
أوَلستُ مَن سَكَب الضياءَ
وقد جَلَوتُ السرَّ
في قلبِ المساءاتِ البعيدةْ؟.
سيقولُ هذا المعبدُ المطويُّ
في صدر الحكايةِ
ما يشاءُ من الكلامِ
فهل تُرى يُصغي إلى كلماتِهِ الآتونَ
والحَجَرُ الصقيلُ؟
هُوَ ذا يقولُ ولا يقولُ

فهل نقولُ؟!
فاحمل كتابُ أبيكَ
وانتعِلِ الطريقَ الصعبَ
لا تحفل بهذا الأسْوَدِ الهَمَجيِّ
قد يُلقي عليكَ البحرَ
أو يُلقي الطلاسمْ.
هي قُبَّةُ الأنوار في عينيكَ
هذا (صالحٌ)[1] يحدو السرايا
في شعاب المجدِ:
كوكبةٌ تَرُودُ البحرَ
بارقةٌ تصوغُ الفجرَ
أفواجٌ من الصبوات
تقتحمُ الموانئ والعواصمْ
هُوَ ذا يُرتِّلُ آيةَ الصُّبْح المُعَمَّدِ
بالعيون النُّجلِ
والقامات شامخةً تُناجي الله
في شفتيه آلافٌ من الصلواتِ
تُطلِعُها الملاحمْ.

أيكونُ أن تلِدَ القصائدَ صخرةٌ؟!
أيكونُ أن تثِبَ الجذورُ على الخيولِ
وقد تَمَلَّكَها الحنينُ إلى الصّيالِ
وقد تأخَّرَ مَن يصولُ؟!
أتكونُ لي (عمريتُ) مَلحَمةً تُرجِّعُ
حين تأخذُني الحكايةُ
ما أقولُ؟!

متَقَلِّداً سيفَ القصيدةِ
رامحاً كالنار في الفلواتِ صاهلةً
تُراوِدُ ما تبَقَّى من جِيادِ الفتحِ
يُطرِبُها الصهيلُ
فإذا تساقطَتِ الجِمارُ على يديَّ
أو انكفأتُ
فمن عباءات الترمُّدِ
ألْفُ عنقاءٍ ستولَدُ
ثمَّ تبعثُني رهيفاً
ليس تُنكِرُني الأصولُ..



---

[1] صالح: المجاهد الشيخ صالح العلي، قائد الثورة في الجبال الساحلية ضدّ المستعمر الفرنسي، في بداية القرن العشرين.

ابتهالاتٌ.. لربِّ السيول

سعيد رجو

جُرحٌ.. يُعَرِّشُ نَزْفَهُ دِفلى
وأقماراً مُؤَرَّقَةً، وموسيقى..
تُهَدْهِدُ وَجْدَ عاشقةٍ
مُشَوَّشةَ الرُّؤى، مَغْلُولة النجوى
ونارُ الوَجْدِ تَزْداد اشتعالا
جُرْحٌ..
كما الصَّدْعُ المَهيبُ الغَوْرِ
مهزوزٌ من الأعماقِ، مَسْكُونٌ
بآلافِ الكَمَنْجَاتِ الرَّهيفَاتِ الجُنونِ
تَبُثُّ ما جَاشَتْ به الأعماقُ
تُغْدِقُهُ ارتجالا
جُرحٌ.. حَبَاهُ الوَجْدُ
باصرةً.. وحَنْجَرَةً
لِسِحْرِ بَيَانِها، ما للنُّجُومِ الزُّهْرِ
ما للجَّمْرِ.. ما للخَمْرِ..

ما للوَهْجِ، مِنْ طُهْرٍ
وَمَا للوردِ، مِنْ عِطرٍ
وما يزهو،
على شمسِ الأناشيدِ،
اختيالا -
وكأولياء الله، يختصر المكانَ،
ويستبيح مَدى الزمانِ
ولا يرى شأواً محالا
جرحٌ.. توحَّدَ في دميْ
وانهلَّ بوحاً، مِنْ فميْ
فأنا أناهُ
وعينُ قلبيْ، عينُهُ
وبيانُهُ شَجَنِيْ
وحتّى النَّبْضُ والبَصَماتُ
للألَمِ المُقَدَّسِ، تنتميْ

وتَذُوبُ، للفرحِ، ابتهالا
جرحٌ.. يَهُبُّ إلى سماء الله
يسألها:
أتَسْمَحُ، أنْ تكون زنابقُ البسماتِ
دامية
وأورِدةُ الورودِ، بسيفِ مَنْ
يترشَّفونَ رحيقَها الزَّاكي
ذبيحَهْ
جرحٌ.. توهَّجَ وجهه العانيْ
لوجهِ الشَّمسِ
بالوهجِ المقدَّسِ
واستماحَ مَدى الغُيوبِ
يَلُوبُ عن قدرٍ
يُعيدُ كتابةَ المكتوبِ
ينفضُ عن فضاءٍ..
ضاقَ بالأهوالِ،
شُؤْم طوالعِ الأحوالِ
أدمَت رُوحَهُ، شكوى الرُّبوعِ
وكان روَّعَها الجميعُ
بهولِ طغيانِ الجميعِ
على الجميعِ
وما تدفَّقَ
من سماء الغِلّ والشحناءِ
من مطرِ الدِّماءِ

ومن شآبيبِ الدموعْ
جَزِعتْ لِتِبْرِ تُرَابِها
وقد استباحُوا، ما احتواهُ
من الكنوزِ
وأتخمُوا أحشاءَهُ الحرَّى
بأشلاء الجُموعْ
يا للدَّمار الأهوجِ القبليِّ
ها عبسٌ، وها ذِبيانُ
تقترفان إدمان التّجيعْ
جرحٌ.. يَدُقُّ نوافذَ الأقدارِ
يبحثُ عنْ سَميعٍ
يستجيبُ للهفةِ الحبِّ المُرَوِّعِ
والسّلامِ الجازعِ الرُّوعِ، الهَلُوعْ.
باللُّطفِ، ينسخُ آيةَ البُؤسِ المَقيتِ
وبالحنان السَّمحِ
يكتبُ آيةَ الوقتِ المُفَوَّفِ
بالرَّبيعْ.
أوَّاهُ، يا شمسَ المَحَبَّةِ،
كيف غيَّبَكِ الأحبَّةُ؟
مَنْ أعادَ الإخوةَ الأعداءَ
قابيلُ، وهابيلُ، أُعِيْدا
إنَّما رُوحَانِ، في جسدينِ
مِنْ سَعَفِ النَّخيلْ
عادا لِيَقْتَتِلا،

وليس سوى الأبِ الوطن المُعَنّى
من قتيلْ.
يتقاتلون..
ولصٌّ بغداد المؤزّرُ بالدّخيل
هو المُنَعَّمُ، بالمَقيلْ
أوَّاهُ يا ربَّ السيولِ،
طَمى الغُثَاءُ
وأَزْمَنَ الدَّاءُ الوَبِيلْ
فَدَعِ السيولَ،
تقولُ، ما يبغي التَّرَابُ
بأن تقولْ.
رُحماكَ دِجلةُ، بالفراتِ
ويا فراتُ كُن الرَّحيمَ،
بدِجلةِ الخيرِ العميمْ
الرّافدان: قبيلتان، مُثارتانِ
هي البَسُوسُ الجاهليَّةُ
والنُّواسيُّ الذي
كَره البكاءَ، على الطُّلولِ،
يَعودُ.. كي يبكي الطُّلولَ،
فلا ديارَ.. سوى الطُلولْ.
دارُ السَّلام، غريقةٌ
بِدَمِ السَّلامِ
مباحةٌ،
لوحوشِ هولاكو الجَديدْ

لو وَحَّدَ الأَخَوَان (بالتَّوحِيد)
واللُّغةِ الجليلةِ،
جَذْوَةَ المجد الآثِلِ،
لفَلَّ عزمُهُما الحديدْ...
لو وَحَّدَا...
لكنَّ شَيْطانَ التَّشَتُّتِ.. قَد نَزُولُ..
ولا يَزولْ..
والصَّاعدون، إلى مَداراتِ النُّجومِ
ولا رجومَ، تَصُدُّهمْ
عن هَتْكِ أسرارِ الوجودِ
ولا وجودَ.. لمُستحيلْ
هم يُبدِعون ويُبدعونَ،
ونحن نَغرقُ بالذُّهولْ،
ونقولُ: نحنُ الغالبونَ
ولا نَصُولُ على سِوانا،
أو نَجُولْ.
ها نحن نُسْمِعُ غَزَّةَ الثَّكْلَى
أزِيزَ رَصَاصِنَا،
وكَأنَّمَا لمْ يبْقَ بالمِرْصَادِ
غُوْلْ.
لَيَّلْتَ يا غبشَ الغِوايةِ والأَسَى
وأضَلَّ هادينا السَّبِيلْ،
تَتَلاحَقُ الأيَّامُ،
تَخْتلِفُ الفُصُولُ

ولا تَزَالُ فُصُولُنا..
ذَاتَ الفُصولْ..
أوَّاه يا ربَّ السيولِ،
طَمى العَماءُ، طَغى الشَّقاءُ
تتابَعَتْ حِقَبُ الأسى،
غَوثاهُ، يا ربَّ السُّيولْ .

سعيد رجو

حلب 2007/2/7



جاري يا عازف الكمان

طالب همّاش

من موضعيَ الواطئ من ظلمةِ داري
من ظلّي المحفورِ على جدرانِ الحبر العاري.
حيث تلوحُ الأيام محطّمةً
والورقُ الساقطُ من أشجار خريفِ العمر
يغطّيني كالأكفانْ!
وتصاويرُ أحبّائي
تتساقط كقصاصاتٍ سوداءَ على أصصِ الورد
وفوق كراسي النسيانْ..
من بيتي المرفوعِ على جدرانِ الليل بلا جدرانْ..
أتطلّعُ نحو الشرفات العليا
فأرى جاري الناظرَ أبداً
نحو بحيراتِ المغربِ كالظمآنْ..
يتأمّلُ في الأفقِ المُرسلِ
سربَ عصافيرِ الجنّةِ،
والبجعَ المتناثر تحت شراعِ الغيم
شرائطَ للأحزانْ..
يتأملُ في الليلِ مجاهيلَ الليل
ويعزفُ أنغاماً مسكرةً
كنداءاتِ الحيرة في الناي..
كما يتطهّرُ قلبُ الغيمةِ في قزحِ العذراءِ
كما تُذرفُ من عين القدّيسِ
على كفّ العاشقِ حبّاتُ الرمانْ!
فأمدّ يديّ إليهْ
وأناديهْ:
أحزانكَ في الليلِ كمنجاتٌ جوعى
وأغانيكَ العذبة تسقطُ كالدمعاتِ على عينّي
فإليّ.. إليْ!
يا بوذا الليل السهرانْ
اعزفْ بكمانكَ في الأفق الأزرقِ

كي أتأمّلَ حزنك في ضوءِ القمرِ السهرانْ!

***

ما أجملَ أن تتقطّر قرب دموعكَ
في أوقاتِ المحنةِ دمعاتُ أخيكْ!
اعزف ما يجعلُ قلبَ الأمل الواقفِ في بابِ الدمعةِ
حرفَ نداء يرثيكْ!

***

اعزف ما يجعلُ ضوءَ القمر الأبيضَ
ينحلّ على صدرِ العاشق
غصّاتٍ.. غصّاتْ!

***

اعزفْ كي تتطهّرَ نفسي السكرى
في لحظاتِ الصمتِ الصوفيّ
وتتحلَّ سكينةُ حزني الربّانّي
إلى قطراتْ!

***

اعزف كي يهتزَّ مهبُّ الريح
على الأوتار
ويرتعشَ الأمواتْ!
اعزف ما يجعلُ روحي
تتكهربُ بالأنوارِ الوردية
فوق غصونِ الرؤيا كالكروانْ...

***

فأنا أهتزّ حزيناً ورقيقاً
كالوترِ المشدود على جسمِ كمانْ!
عزفك سحريٌّ، سرانيٌّ
يتنزّل كالعطر على الصدر المعتلِّ
وحالاتِ الروحِ
وأرأفُ من نسمات الفجرِ
وأطيبُ من قلب العصفورْ

***

وأنا قدّيس العمر المتأمّلُ عند طلوعِ الفجر
طيورَ صلاتكَ سابحةً فوق بحيراتِ البلّورْ.

***

فاعزف كي تتقطّر أوجاعُ الشاعر
من مصباحِ الليل الدامعِ
في كأسِ الصمت المكسورْ!

***

نوراً مجروحاً يتقطّرُ من جمرة نور!

***

ما أجملَ أن يصبحَ قلبي طيرَ سنونو
يشربُ دمعاتِ مراثيكْ!
ما أجملَ أن تبلغ زقزقةُ العصفور بصدري
أجراسَ أغانيكْ!
ما أجملَ هذا العزف النازف
فوق عذاباتِ الإنسانْ!!

ما أجملَ أن يتطلّعَ نحوك
في أعمقِ ساعاتِ الليل غريبٌ حيرانْ!
ما أجملَ هذا الكون العالي
موسيقى سارحةٌ
وفضاءٌ صافٍ
تتصوّفُ في قدّاسِ سكينتهِ البيضاء
نفوسُ الرهبانْ!
ما أجمله.. كوناً يتلألأ أزرقَ
تحت قناديلِ الرحمانْ!!
فارفعْ صوتكَ في بُحْرَانِ الوحشة..
عذّبني بنحيبكَ
واقتلني بأنينكَ
انزلني وارفعني
كسراجِ نبيذٍ أعمى
لأحدّقَ كالذاهل في رؤياكْ!
فأراكْ
مكسوراً وعطوفاً ونقيَّ القلب
فأسقي نفسي الظمآى من ينبوعِ أساكْ..
حلّق بجناحيكَ لتحملَ آلامي كالطير
لأبصرَ أزهارَ الدنيا في عينيكَ..
وتبصر في عينيّ سماواتِ الخسرانْ!
يا جارَ الليل السهرانْ!
***
يا بوذا الواقفَ فوق سكونِ العالم
والشاردَ كالراعي بين قداديسِ السلوانْ!
***
اعزف أغنيةً عن حزنِ أخيكَ المتعبّد
عن غربته بين سراةِ الناسْ!
.. أغنية تتلامسُ موسيقاها العذبةُ كالأجراسْ..
فكلانا تتساقطُ أوراقُ كآبته
من بين يديهِ، وتبلله الحسراتْ
وكلانا يغمضُ عينيهِ على طيف صديقٍ غابَ
ويبكي منفرداً في القداسْ!
وكلانا لا ينزح من بئرِ لياليه السوداءِ
سوى الدمعاتْ..
فاعزف ما يجعلُ أوتارَ كمانك
تتألّمُ كالمطرِ المرِّ على صدرِ الأمل المهزومِ
وكالريحِ على طرقات الحادينْ!
فأنا في هذي الوحدةِ
نحّاتُ تماثيل الغربة من أحجارِ الدمع
وصدّيقُ البكّائينْ!
أنحتُ أصناماً غابرة الحزنِ لأسلافي المفقودينْ..
أسقى أزهارَ النرجس من ماء الغصّاتِ
فترشحُ عطرَ الزهر حزينْ

لا امرأة لتردّ ضفائرها الذهبيةَ فوقَ جبيني

فأقول لها:

كأسُ النهدِ صغيرٌ في الأبيضِ يا زهراءُ فغطّيني!

فالليلُ حزينُ المطلع

والظلمة أصفى من عينِ السكرانْ!

..أنحتُ وحشتنا

أنقلُ يأسَ الروح إلى الصلصالْ..

أنحتُ في الصمتِ المبهم شمس زوالْ...

أنحتُ أوجاعَ العازفِ إذ تترقرقُ في سكراتِ الموّالْ..

أنحتُ وجهَ فتاةٍ أجمل من قوس هلالْ..

***

يا بوذا الليل المتأملِ

هل أبصرتَ جمالَ المصلوبِ يضمّ عذاباتِ

الدنيا بين ذراعيهِ

ويعلو فوق غروبِ الشمس الزائلِ كالريّانْ؟

هل أبصرتَ شقيقَ مراثيك

يمارسُ حزناً روحانياً في البيت

ويرفعُ نحو سماواتِ الفجرِ نحيباً منفرداً

ويموتُ على الصلبانْ؟

***

فأنا لست سوى شبحٍ مهجورٍ

يمشي كالظلِّ على الطرقاتْ!

لكن حين يشيعُ الليلُ وتنطفئ الحجراتْ..

أتطلّع نحو الشرفات العليا فأراه..

العازف إيّاهْ

يطبقُ كفّيهِ على عينيهِ ويبكي كالكهّانْ

ويسيلُ كدمعةِ حزنٍ في لحن كمانْ



لام نون

أيمن إبراهيم معروف

وأدنو منَ النُّونِ
.. لي إثْرَها هَوْدَجٌ
وسِراجٌ
وقَوْسٌ منَ الزّنْجِ
لي ما لهذي الكناياتِ منْ شُقْرَةٍ
ومرايا تُلَمّعُ في عرْوَةِ الكافِ
ما ليسَ يَحْمِلُهُ في الأقاصي
الرّقيمُ.

في القَواريرِ
... لي الشَّمْعَداناتُ
في مَهْرَجانِ العَذارى
إذا ما اسْتَدَرْنَ بألطافِهِنَّ
ورحْنَ يُطَوِّقْنَ بالعَنْدَمِ المَلَكيِّ
على الحَوْجَلاتِ
فيُشْرِقُ في أَطْلَسِ الهِنْدِ
ميمُ.

ولي سدْرَةٌ
منْ كتابِ المجازاتِ مائيَّةٌ
تَتْرُكُ الزَّنْجَبيلَ على حالِهِ
في الحواشي يُنَقِّطُ..
لي ماؤُها
وتَصاريفُ نَعْناعِها

ولي
حينَ يَحْتَدِمُ النَّصُّ
في الزَّعْفرانِ الأنيقِ
الكوائنُ
مَخْضوبَةٌ
والوُجومُ.

أُحاولُ مثْلَ المُريدِ
على الجَمْرِ
أبوابَها
وأصيرُ على بُرْعِمِ الحاءِ
نَسّاجَ ألواحها في رقيمِ البداياتِ
حتّى إذا اكتملتْ
وانْصَرَفْتُ إلى غَيْرِ شَأنٍ
تَنَفَّسَ في المُنْتَهى نَرْجِسٌ
واسْتَوى في مدى الشَّكْلِ
جيمُ

فما لي وللنَّصِّ..
مالي وللِكَافِ في دَوْرَقِ الخَلْقِ
مَشْغولَةً بالمشيئَةِ
مالي وتلكَ الأباريقُ منْ خَزَفٍ
أَعْجَمَتْ عنْدَ سِرِّ الينابيعِ..
مالي..
وهذا البَنَفْسَجُ
في سَرْحَةِ السَّرْدِ
يَلهو بِكرّاسِهِ قربَ "بابِلَ"
مالي..
و"بابِلَ"

قُرْطاسُها
ذهَبٌ
ونبيذُ
وأَقْراطُها
شَجَرٌ كالِحٌ
تحتَ داجِيَةِ
منْ ظِلالِ الأسامي
يُقيمُ.

ومالي..
وقُدّاسُها
كلَّما رَفَّ دالٌ على البُعْدِ
أوْ نَزَّطرْسٌ
أَضاءَ..
فَمالَ بِيَ الشَّرْحُ.
..مالي،
وخزّافُها
صَنْدَلٌ
والرسومُ.

وما كانَ منْ كحْلِ أهدابِها
في القصيدةِ..
* * *

مالي..
ومنزلُها.
الطِّيْبُ
حَفَّ على بابِهِ
وانْحَنى
الأُرْجُوانُ الرَّخيمُ.

وقَدْ رَقَّ بي كَلِمٌ مُبْهَمٌ
فَجَرى الآَسُ بينَ القناديلِ
مَسْروجَةً في القِبابِ..
وشَعَّتْ
كُلومُ.

ومالي ولِلْنُّونِ.
.. لِلصَّولَجانِ الَّذي شَعَّ
في نقطةِ النُّونِ.
لي إِثْرَها
"أَحَدٌ" باذِخُ الهاءِ
هاءِ الهوى
أَوَّلَ الجَمْرِ
جَمْرٌ قديمُ.

ومالي

وللكأسِ في سُرَّةِ اللَّيْلِ
تَصْهَلُ.
مِشْكاتُها
منْ شَفيفِ التَّصاويرِ
رَنْدٌ
وأنوارُها
نارُ ما لاحَ
في سَكْرَةٍ
يا نديمُ.

ومالي..
"ثلاثةُ أعْشارِ هذي القصيدةِ"
مُنْزَلَقٌ
وبياضٌ هُوَ الحبرُ
والسِّيْنُ مُتَّكأي في غروبي
وحالي
على حالِ صمتي
هشيمُ.

ولي كَوثَرٌ
ليسَ في إِثْرِهِ كَوْثَرٌ
واصْطِفافي على ضفَّتَيْهِ
هو اللاَّمُ

.. لي ميمُهُ
كلَّما أَدْلَجَتْ
في الثِّمارِ
الكُرومُ.

ولي
أنْ أظلَّ إلى آخرِ الياءِ
باءَ التَّباريحِ
في بَرْزَخِ الوَجْدِ
لي
جَامُها
والدَّواةُ
. التَّواشيحُ .
في
إثْرِها
والنَّسيمُ.

كَأنَّ الحروفَ قلائدُ منْ فضَّةٍ
ضَوْءُها سُلَّمي
جاءَ لي بالمفاتيحِ كُوفِيَّةً
شَمْسُها
في علومِ الحسابِ
ثلاثُ ليالٍ
وناقوسُ نجوى
وأيقونتانِ
وإحدى وعشرونَ بِنْتاً
"وآَجُرُّها
منْ تُرابٍ
نجومُ".



صبر العراقيين

وليد الصرّاف / العراق

دماءُ العِراقِيّينِ أمْ ساحِلُ البَحرِ   وَدَمعُ العراقيّاتِ أم وابِلُ القَطرِ

وَيومٌ علَيهم مَرَّ أم قَد تَتَكَّرَتْ   بِهَيئَةِ يَومٍ واحدٍ حِقَبُ الدَّهرِ

وَقَفتُ بِجَنّاتِ العراقِ فَما انبَرَتْ   لِتُسمِعَني أشجَارُها لُغَةَ الطّيرِ

ولا أرسَلَت نَحوي زُهورُ رياضِها   ليلحَقَ بِي إذْ سِرتُ، وفداً، منَ العِطرِ

جِنانٌ ولا حُورٌ.. وَوَردٌ ولا شذىً   كَأَنِّيَ في قَفرٍ وما أنا في قَفرِ

عُيونُ جُنودِ الرّومِ أقصَت وَرَوَّعَت   (عُيونَ المَها بينَ الرصافةِ فالجِسرِ)

وَدجلةُ مِنْ سُكرٍ يَميدُ كَأنَّما   أرَاقَ عَلَيهِ الغيمُ دَنّاً منَ الخَمرِ

وَلكنَّهُ السكرانُ من غَيرِ خمرَةٍ   فَما فيهِ منها كانَ أوغلَ في السُكرِ

تُؤنِّبهُ أشلاءُ غَرقاهُ ذاهلاً   عَن النّخلِ إذ يُبدِي لَهُ زينةَ التَّمرِ

وَيذكرُ إذ يَنسابُ أحمرُ من دمٍ   سِنِيناً بِهِنَّ انسابَ أزرَقَ من حِبرِ

وربَّتما يصحو فَيعلُو خَريرُهُ   كزأرَةِ ضرغامٍ بزنزانةِ الأسرِ

لَبستَ ثيابَ الحربِ من ألفِ حِجةٍ فَقُلْ لِي ألم تَتعَبْ من الكَرِّ والفَرّ

وَقُل لي أنَهرٌ أنتَ أم دمُ طعنةٍ؟ دراكاً تَلَقّاها العراق منَ الظَّهرِ

وَدَمعٌ على خَدِّ العراقِ بحرقةٍ جَرَى منذُ هولاكو وَلَمّا يَزلْ يَجري

لَقد طالَ هذا الليلُ خَمسا وأطفَأت بظلماتِهِ نارَ القِرى خَيمَةُ البَدرِ

وَمن حَولِهِ انفَضَّت نُجومٌ وهَاجَرَت كَواكبُ كانت فيهِ لامِعةً تَسري

وصاحَت دُيوكُ الأرضِ صاحت فُحُولُها وبحَّ لَها صوتٌ يُنادي على الفَجرِ

وَجُنَّ جنونُ الناسِ إذ أبطأ الضُّحى تَوقَّفَ قلب الدهر والناس لا تدري

لبغداد جاء الصبرُ يؤنسُ أهلها فلُقِّنَ في بغداد درساً من الصبرِ

يَقولونَ هاجرْ بورِكَت هجرةٌ بها سَتأمَنُ من خوفٍ وتسلَمُ من فقرِ

وتبلغُ يسراً أعجزَ العُسرَ دَربُهُ ألا إنَّ عسري فيِهِ خيرٌ منَ اليُسرِ

فأشواكُهُ عِطرٌ خَفِيٌّ وَصَخرُهُ أرقُّ من الخنساءِ تَبكي على صَخرِ

مَقابرُ أجدادي وآثارُهُم هنا وملعبُ أحفادي وبينَهما عُمري

وأسماؤُنا موصولةٌ منذُ آدمٍ ننادى بها فيه إلى موعدِ الحَشرِ

فكيفَ ألاقي فَاطرَ الأرض والسَّما إذا خُطَّ في أرضٍ سوى أرضِهِ قَبري



مصادفة..!

موفق نادر

مصادفةً
كان ما بيننا
حينما امرأةٌ من ضلوع النسيمِ
أتتْ
كي تميس على بعد رمشٍ
من البهجة السافرة
وفي قاعة الدرس فاض الحنينُ
ودقت نواقيس صمتٍ بهيٍّ
ليلتقط الحاضرونَ
مجامعَ أنفاسهم من لهيبٍ
قبيل تطوحها اللحظة العابرةْ
خطت نحو مقعدها
مثلما نخلة من ضياءٍ
تميس على ضفة النهرِ

إنْ كان للنخلِ
أن يستعير أداء الملائكة القادمين
إلى الدرسِ ذات نهارْ
وكان لنا أن نميل
بناموس فتنتها
حينما أسندتْ خدّها فوق كفٍّ
كمخمل حلم صغيرٍ
ينوس على مهد صبح نضارْ
وكان على الشعرِ
أن يستريح قليلاً
من البحث عمّا يعيد إلى الناسِ
أوطانهم
والبلادْ
لعلّ كلاماً جديداً

ورفّ قصائد مكتوبة بالرؤى
أو فصولاً
من السحرِ
تترى تهلّ
فيحلم شعبٌ جميلٌ بما سوف
ينجزه بالجهادْ
أتتْ
ثم جاست خلال المكانِ
بعينين من شهوة الانتظارِ
تقصّ على الشرفات الكبيرة لهفتها
للنزوح إلى زرقة الغيمِ
حتى تخط ملامحها
في مياه الكلام الجميلِ
قبيل ينثّ شذا مائهِ
في الوهادْ
وإمّا التوى حلمها لحظةً
سوف ترسل نظراتها في مداها
كأنْ لا ترى أحداً
في الوجودِ
سواها
وتسبل أهدابها
إذ تحسّ الجناح مهيضاً
وأنّ لها جسداً قيّدته المواقيتُ

مثل جميع العبادْ
وأنا باذخ في المتاهةِ
حولي ملائكة يسرحون
كسرب ظباء
يمشطن عشب المروج
وينشدن عن لذة النبع أغنيةً
من ودادْ
هتفتُ:
إلهي أقل عثرتي إنْ خطوتُ
إلى حلمهنَ
سريعاً
وقلمتُ أظفار صمتي
ورحتُ أحثّ خيول القصائدِ
كيلا تفرّ المناديلُ
من شرفة الفجرِ
قبل النزول على حين غرّته
وقبل يصير الكلامُ
رمادْ
وحين استقرّت بها الروحُ
مالت قليلاً
وباحت لجارتها عبقاً
من شذا شعرها
وهي تفرد دفترها

كي تضوع الحروف ندى
في بياض المدادْ
تماديتُ في غيّها
وانتبذت فؤادي الحرونَ
صككتُ عليه النوافذَ
كيلا يفرّ سريعاً
ليجلس في سرّها
أو يفكّ لها من قميص الورودِ
شذا زرّها
"سيفضحني
ذلك الأحمقُ المستفيض بأحلامهِ
سادراً في الغوايةِ
أزجرهُ
يستدير إلى جمرة في دمي
يعلق أشرعة
ثم يرحل في وله السندبادْ
مصادفةً
أزف الوقت منزلقاً كالهواءِ
على راحة الكفّ
قامت تعبئ في صدرها
ما تبقى من الحلمِ
تجمع أوراقها
بغتة
ثم ترحل ناثرةً
في زوايا المكان شذاها
وعند ظلال السلالم
ضحكتها
بهجة
لا تعادْ!!



شرُّ أ عداء المرء

المال ليس مُحرّماً.. عندما لا نصبح عبيداً له

جورج يوسف شدياق

راكضٌ أنتَ، والسنونَ عِجالُ ... بعض ما نرتجيهِ حيناً ضلالُ

راكضٌ إثرَ المالِ وهو سرابٌ ... في صحارى حياتِنا وهْو آلُ

فيمَ أصبحتَ للدراهمِ عَبْداً ... وقيودُ الغنى علينا ثِقالُ

عشقُكَ المال في اعتقاديَ جهْلٌ ... والألُى قد هاموا بهِ جُهّالُ

ما تُرجّي والعمرُ يمضي حثيثاً ... ولنا ما طالَ البقاءُ زوالُ

عبثاً تعدو مُذ سنين طماعاً ... خلفَ أوراقِ ما بهنّ مَنَالُ

أتظنُّ الحياةَ تنعمُ يوماً ... بعدما غلّتِ اليمينَ شمالُ

فيمَ هذي الشكوى ودونك عمرٌ ... فاغتنمْهُ ما لمْ تضقْ بكَ حالُ

دعْ على أطلالِ الشبابِ بكاءً ... فلقدْ ضاقتْ بالبكا الأطلالُ

مُدَّ كفيكَ لَنْ يصيبكَ زارٍ ... فالذي يُدمي القلبَ قيلٌ وقالُ

راحةُ البالِ في اعتقاديَ نُعمى ... ما تمادى وَهْنٌ.. وطالَ كلالُ

ذهَبَتْ زهوةُ الشبابِ هباءً ... لمْ يُعِدْ عمْراً قَدْ تصرّمَ مالُ

***

صاحِ تمشي فوق الترابِ اختيالاً ... أتُرانا تحت الثرى نختالُ
تتساوى في القبرِ كلُّ البرايا ... ما لنا بعد الموتِ ثَمَّ مجالُ
كلُّ مرءٍ إلى الفناءِ ويبقى ... لغدٍ ذكْرٌ طيّبٌ وفعالُ
أوتُجدي خزائن الأرضِ طُرّاً ... والردى قيْد خطوةٍ يغْتالُ

***

عُمرنا ماضٍ.. والرحيلُ قريبٌ ... ولَكَمْ مرّتْ قبلنا أجيالُ
فغداً ننأى لاتسل كيف ننأى ... نحنُ في دوحةِ الوجودِ ظلالُ
ما الذي ترتجي وأخلدُ منّا ... ما حُبينا جلامدٌ وجبالُ
أبداً لم تسرْ خزينةُ مالٍ ... خلف نعشٍ سرى وذاك مُحالُ
فَلَكَمْ أودى درهمٌ برجالٍ ... ولَكَمْ أزرى بالجُمانِ رجالُ
حجّرتْ مُهجةَ الغنيّ اللآلي ... فالغنى داءٌ للقلوب عُضالُ
أدبرَ العمرُ فاغتنمْ ما تبقّى ... نحنُ شَيْبٌ بعد الصبا واكتهالُ
فغداً تصبح القصورُ قبوراً ... في حناياها تنطوي الآمالُ
لا تلمْني إذا محضتكَ نُصْحي ... في ثناياهُ ما قسا إدلالُ

***

يا أخي دعْ عبادةَ المالِ جَنْباً ... فالغنى كأسُ خمرةٍ وجمالُ
سوف تُطوى صحائفُ العمر يوماً ... ويُوارى على الشفاهِ سؤالُ
لا تكنْ جاهلاً.. ولا تبغِ مالاً ... شرُّ أعداءِ المرءِ جهْلٌ ومالُ

فنزويلا



هزِّي دهشتي

صالح هوَّاري

رحلَ المساءُ وودَّعا
والليلُ هرولَ مسرعا
السَّاعةُ الآنَ ارتحالُ الليلِ
نحو الثَّانيهْ
كأسُ النّعاسِ
يفيضُ عن حدِّ الهواجسِ
أيُّها الوحيُ اقتربْ
حتى أرى في اللَّيلِ وجهَ قصيدتي
وحدي...
وحين تكسَّرتْ حولي عصا الضَّوضاءِ
واتَّكأَ السكونُ على
دمي وتربَّعا
حامتْ على جفني المضرَّجِ
بالسّهادِ حمامةٌ
في صدرها تُخفي غناءً موجعاً
نقرتْ على شبَّاكِ قلبي: افتحْ
فتحتُ البابَ قالت لي:
شريط الحلمِ ممتدٌّ بنا
فتعالَ كي نتسكَّعا
قلتُ ادخلي ناري لأخمدَ يا قصيدةُ
واسكني ريحي لأهدأَ يا قصيدةُ
خلخلي أغصانَ روحي
كي أزيدَ تصدُّعا
فأنا على قَلَقٍ أعمِّرُ شمعتي
وأقودُها نحوي
لينعقدَ الطِّباقُ
ولا يصيرُ تجانُساً
إلاّ إذا متْنا معا

***

أنا ريشةٌ مُبتلَّةٌ بالنَّارِ
خُذْ يا صاحبي منّي الشَّرارَ
وصِلْ به وتراً
لكثرةِ ما بكى
تحت الرياح تقطّعا
وتلبَّسيني يا قصيدتيَ الجميلةَ
أنتِ أجنحتي التي لم تبتردْ بعْدُ
شُقِّي ترابَ دمي
لتبزغَ بذرتي العذراءُ
من وجعِ الخيالِ وتطلعا
مكسوَّةٌ بالرملِ أخيلتي
أحاولُ أنْ أحاولَ
أقتفي مائي على عطشٍ
فيُقْبلُ طائرٌ غازٍ
ويسرقُ من يديَّ المنبعا
قلَّمْتُ أجنحتي لتكبرَ من جديد
إنَّه المنفى يضيق عليَّ
ماذا يفعل المسجونُ ينظر للمدى متلوِّعا
أنا يا قصيدةُ أنتِ في الرؤيا أنا
بالحزنِ مُثْقلةٌ عناقيدي
فهزّي دهشتي
يسَّاقطِ البلحُ المجازيُّ ارفعيني
فوق ظهر الحزن أكثرَ
كي أبوحَ بما لديَّ من الدُّموعِ وأسجعا
أنا مثخنٌ بالليل يا ليلى
فهيلي فوق أجنحتي ظلامَكِ صافياً
حتى أضيءَ وأسطعا
فأنا على قلقٍ أُعمِّرُ شمعتي
وأقودُها نحوي
لينعقدَ الطّباقُ
ولا يصير تجانُساً
إلا إذا متْنا معا



بين يديّ ضياع

منير محمد خلف

أخالفُ وجهتي وطريقَ بيتي

ومالي وجهةٌ وسْطَ الجموعِ

ألمُّ خرائطَ الأيّام عني

وأزرعُ لهفتي بين الضلوعِ

أجوبُ البحرَ أبحثُ عن نشيدي

وعن أرضي وأزهارِ الرّبيعِ

أفتّشُ عن بلاد الفجر دوماً

وأوقظ في دمي وَجَعَ الشموعِ

أمدُّ حصيرةَ الأحزانِ تحتي

وأنقشُ فوق محنتها دموعي

حروفي من دروعِ الحزنِ تنمو

وتنزفُ حسرتي تحت الدروعِ

تلوِّنُ كلَّ أيّامي بصمتٍ

وتجرحُ في تصحُّرها نجيعي

كأنَّ مرارةَ الأيّام تصحو

وتفتحُ بابَ مئذنةِ الولوع

أهاجرُ في تخومِ الأرضِ حتّى

يصافحَ نهرَ فرقتها رجوعي

أفكِّرُ في تضاريس المنايا

وأقرأُ في الهوى وَجَعي وجوعي

أُسائِلُ: لا أظنُّ بأنَّ قلبي

سيبقى دون قمصان الربيعِ!

وهل غيم يظلّ بلا هطولٍ..؟

وهل شمسٌ تظلّ بلا سطوعٍ؟!

***

عظامي القصائد

غالية خوجة

(1)

لا أحدٌ.. هنا.. ولا ااااااااااااا أنا...

دخان سيجارة حزين..

وهمٌ كنته..

وقهوةٌ تستعيد الذاكرة..

فراغٌ قاسٍ مثل ناي تجمّدتْ فيه الموسيقى..

الثلج،

أخضرُ في القصيدة..

والروح،

فوقه،

حمراء...

أ لذلك،

تشتعل الكلمات كلما هطلتْ من قلبي؟

حريق هائل على الورق..

المطر ينتظر الشرود..

وفي الحلم الاستوائيّ،

وراء الغربة،

فنجان القهوة،

ما زال يستعيد الدخان،

والسيجارة ترتشف الهواجس..

بينما الصمت العميق، العميق،

العميييييييييق، يردد:

لا أحد.. هنا،

لا أنتِ،

ولا... أنا..!

(2)

سحابة مزهرة برميمي،

تعبر الخط الفاصل للمعنى،

فينهض الهذيان من القبور..

وباردةً،

تتراذذ الحمّى..

لغاتي تلفح أزمنةً تتشكّل..

والنجوم،

تتوكّأ على نبضي..

ثمة.. تجريد لا مرئي،

يُعشب..

وكلما يتمرأى القارئ بالرموز،

يلمح عظامي تكتسي القصائد..

شجريٌّ،

هذا الغياب..
فكم على الأزرق أن ينسى؟
وكم على النبيذيّ أن .. يتذكّر؟

(3)

هائمةٌ،
مثل شِعرٍ لن يكتبه الشعراء..
رؤايَ إيقاع أجنحتي..
والأكوانُ الغائبة،
حضوري..
فكيف ستصل الصور إلى الصور،
وأنا،
لغة الهيولى،
وهيولى الأثر؟

(4)

السماء،
ترقص في عطرها الأثريّ..
البخور المسحور،
يلاحق أطيافي..
أزمنتي،
ترتكب أزمنتي..
وأصابعي جمرٌ،
إلى متى،
يخطّ اللا مقروء؟

(5)

من أين أنتهي لأصل إلى بدئي؟
من أين،
ستصل اللانهايات إليّ؟

(6)

سأدفنك.. دائماً..
لعلّ القبرَ يتخلّى عن جسدي...

(7)

منذ أيّ بياض،
فاصلةُ المكان ضائعة؟
منذ أيّ سواد،
بوصلة الضياع خاتمة؟

(8)

أكتبني سؤالاً مشرقاً بالسؤال،
وأنسى أن أسألني:
من أنا؟

(9)

كمن يكتب على الوقت،
تركتُ لجنوني أن يكتبني..
خطفت الخرافةُ فصولي،
والأساطيرُ،
مخيلتي..
ألذلك،
لم يبقَ مني سوى اللا أحد؟

عالم القصة

ليست للبيع أو المبادلة

صبحي فحماوي

ارتياد المقاهي إدمان، وأنا مدمن مقاه.. لا بل مقهى واحداً، مازلت أرتاده ليلياً، منذ ثلاثين سنة.. لا يمنعني من الذهاب، إلا الشديد القوي..! ففي كل ليلة، أتقاتل مع زوجتي أريج، فيتطاير الشرر من عينيّ، وأخرج من البيت، مخنوقاً، مولولاً صائحاً.. هذه ليست عيشة..! والله ثم والله، لأبيتن الليلة هناك..! فترد عليّ بمرارتها المطفأة... الليلة قالت لي: (قال عبد الغني قال..! كان لازم يسموك: العبد الفقير..) ولكنني ما أن أدخل مملكتي، وأقعد هناك، على الكرسيّ المجوز لي، على الواجهة الزجاجية للرصيف، الكرسي الخيزراني المعهود نفسه، ويتقدم نحوي أبو أسعد، بتكاسله المقيت، وعيناه على حركات وطلبات الزبائن الآخرين، حاملاً معه نرجيلتي النحاسية الزجاجية المائية النارية الطويلة، المفعمة بدخان يشفطه على الطريق.. ابن الكلب يشرب طوال الليل دخاناً ملغوماً، دون أن يدفع..! فيضع لي يا محترم، كأس الشاي الدبس على المنضدة النحاسية العملاقة، ويوقف النرجيلة على الأرض، ويفك لي خرطومها الأطول من خرطوم غسيل السيارات، الذي أعمل به طوال اليوم في المحطة. تقف العمارتان أمامي، مثل ريا وسكينة.. وما أن أسحب نفساً، وأشفط شفطة من الشاي الحبر يا حبيبي، حتى أتجلى، وأسلطن، وأقعد ألاحق بنظراتي مشاة الشارع التجاري، المكتظ بالمارين في قاع البلد، وأفضفض بصورتي الجهور.. هذا لا يهم، فلقد تعود رواد المقهى على سماع حكاياتي، وهم يضحكون عليّ، ويعرفون أن عقلي طاقق.!

تمر الشابّة السمراء الطويلة السوداء العينين الواسعتين السمينة بعض الشيء، بالحجم الأنثوي الممتلئ، الذي أفضله (كامل الدسم)، وشعرها ينسدل على ظهرها غزيراً، مثل ذيل حصان.. لقد أحببتها حب عبادة، بصدرها العامر بالإيمان، وإليتها المعتمرة، وبطنها الشبعان.. يا عمّي لحم..! لحم..! تمرُّ بثوبها الطويل، المزركش بزهور منمنمة، كحقل غابة ربيعية، وكعادتها من وراء القضبان.. أقصد من وراء زجاج المقهى، تبتسم لي، فيظهر نابها.. (وإذا ضحكت، وبيّن نابها، الحقها، ولا تهابها..) ولكن إلى أين ألحقها؟ فالنرجيلة تطير مني! وأنا عندي نَفَس تمباك، أو معسِّل، أهم من كل نساء الأرض.. تختفي الملعونة، ولكن بسمتها تبقى تشرح صدري، وذيل حصانها الشعور، تلعب به الريح، فتتركه مثل عبير امرأة، يفوح خلفها.. وتترك قلبي يرتعش لها، مثل ارتعاش عصفور لحمي صغير، داخل عشه، وهو يشاهد أمه تهبط عليه، دفئاً وحناناً، بالطعم الفلاني.. جرادة اصطادتها، أو دودة التقطتها، أو ثمرة عُلِّيق حلوة، قطفتها من أمها، تسقطها في فمه المفتوح، والذي يظهر أحمر شغوفاً من الداخل... لو انتبه العاطلون عن العمل للعصفورة المؤدبة، لقلّدوها، وأكلوا الجراد، والدود، وثمر العُلِّيق، وما اشتكوا، ولكنهم "مزعجون"، وكثيرو الشكوى..! سبحان الله!

عادت المعلونة من الاتجاه المعاكس، كما هي في كل مرّة، شقراء نحيلة الجسد.. نفس العينين الزرقاوين، مشرئبة النهدين الفائرين، المتمردين على سخونة جيبهما المُعلَن، ككرتي قشطة، حلمتاها ناتئتين داخل قميص يصغرهما بدرجتين، يحاصر بنيتها التحتية بشدّة، بنطال ضيِّق الخُلُق، فيعتصرها عصراً، فيظهران متوهجين، مثل جبلين من نار.. تمر بطيئة من الجهة الأخرى، تتبسم لي بشهوة تثيرني، وهي تتأبط ذراع رجل تائه، ينظر إلى مستقبله البعيد، بنظارات طبية ثقيلة، مثل نظارات محمد عبد الوهاب.. كانوا يسمونها (كعب كباية)، وهي تستغلُّ كونه لا يرى، فتغمزني من وراء حجاب.. صحيح أنها كانت مستورة، وابنة حلال، ويشهد الله أنها كانت تغطي رأسها بحجاب، فلا يظهر من شعرها الذهبي، إلاَّ منتصفه.. وشفتاها المكتنزتين، كبديتي اللون، وأنا أحب (حوسة الكبدة).. تشعر الملعونة بعوزي، وشهيتي للكبد، فتضمُّها وتقذفها إليّ، مقبلةً الهواء الملوث، فيتهاوى قلبي ملتقطاً قطعة الكبد، مثل التقاط ولد جائع لقطعة الجبن، التي أسقطها الغراب... لم نعد اليوم نشعر بالهواء الطلق.. صار الطلق مجرد طلق في

الهواء، أو طلقات على الأرجل، وكما قال جارنا أبو نورس (حَيِّد عن الراس واذرب..) وأحياناً تكون الطلقة في الصدر، أو في الظهر، أو حتى في الرأس، والذي يصير يصير..! والكلمة ثمنها طلقة، والطلقة ثمن كلمة، (الكلمة كانت أولاً) والطلقة صارت أولاً.. وأحياناً تأكل لك طلقة، دون أن تقول (بمّ) كما يحصل مع المساكين، الذين يطلقون عليهم في الساحات..!

لخمتني هذه الجميلة التي تخايلني كلما أسهو، وأشفط نار الدخان، المتصاعد إلى مرجل رئتيّ الذي يغلي، فتمرُّ بحلاوتها المعهودة، مقصوصة الشعر الأسود، إلى مستوى أذنيها، والممشّط على الطراز الفرنسي، لا أعرف لماذا تكرر مرورها من هذا الشارع الغزير المشاة، تسير بخيلاء في الهواء المدخّن، وتنظر كل مرّة إليّ، باسمة بعينيها العسليتين، وكأنها تدعوني للخروج معها... (ما أحلاها عيشة الحرية..!).. قال لي أبو سعد، الذي جاء يرمي الجمرات، هذه يا عبد الغني، مسروقة من أغنية عبد الوهاب (ما أحلاها عيشة الفلاّح.. متهنّي وقلبه مرتاح..!) تجاهلته، ولم أرد عليه، ولم أعبِّره، فاليوم صارت عيشة الفلاح مقلوبة.. شهد محللوا ومُحَرِّموا الاقتصاد الحر المحترمون، وحلفوا بالطلاق، أمام قاضي محكمة العدل الدولية، أن إنتاج الفلاحين لا يزيد عن 4% من الدخل الوطني، وما دام تحت الخمسة في المائة، فليذهبوا إلى الجحيم.. وصدر القرار هكذا: مرسوم رقم 13: تُحَوّل كل مياه الري والزراعة إلى حمامات السياح، والمصطافين على شواطئ برك سباحة، من لؤلؤ واستبرق.. وكما استأصلوا زائدتي الدودية، بحجة أن ليس لها فائدة، استأصلوا الفلاحين من الوطن، وحرقوهم بحطب غاباتهم، دون نفط، ذلك لأن سعر نفط العرب ملتهب بيننا، وبرداً وسلاماً على إبراهيم..! ولأن حرق النفط، يلوث البيئة، والجماعة . حرام . حماة بيئة..! أسكت! حرقوهم بالجملة، "أرخص"! هم وكل الطيور المصابة بمرض الأنفلونزا..! ولذلك انقرض الفلاحون، وانقرضت الغابات، ولكن الله عوضّنا، وأعاد لعصافيرنا فيروسات فقد المناعة، سالمة غانمة.. فاستقبلناها بالأحضان، واستمتعنا بشمس التصحر.. الحمد لله! صار السياح يأتوننا (حفايا، عرايا) من كل فج عميق، فقط ليتشمسوا برمال صحارينا، التي تهب "أجف من القماش بمرتين"، فتنعش القلب..! الأغبياء يتركون غاباتهم بلا حلاقة، إهمال مطلق في الحلاقة، كل شيء عندهم بلا حلاقة، حتى شعر الـ... عند نسائهم بلا حلاقة.. هكذا منعثل، مثل

أعشاب الغابة الربيعية، وليس مثلنا، فهنا كل شيء نحلق له، غابات، ينابيع، حتى أعشاب الـ... لا داعي لأن يسمعنا أحد..! تحب أن أحلق لك؟ قال لي أبو أسعد، وهو قادم، ليسترد كأس الشاي الفارغة.. الملعون يبقى معظم الوقت ملتصقاً بنرجيلتي، بحجة الجمرات الثلاث، ولكنه والعلم عند الله، يقصد سماع ثرثرتي.. لست أعرف ما إذا كان يشتغل مثل معظم هؤلاء الـ.. مخبراً صادقاً، لعل وعسى أن يلتقط له كلمة حق، أو جملة مفيدة، أو عبارة فائرة.. يكسب من ورائها عيش أولاده الصغار!

ألمحُ المرأة نفسها، إنها قصيرة (قزعة)، وجسدها مدملج من جميع الجهات، (زوج القصيرة، يحسبها صغيرة!) تمر كعادتها من الشارع نفسه، تُزاحم، وتنفذ من سم الخِياط.. إنها حنطية مجففة الشفتين المتلفتين، نفس التكشيرة، ولكنها ماشي حالها..! صحيح أنها لا تعرف السيليكون، ولا البروتين، الذي تعرفه نانسي عجرم.. ولكنها تلهط من هذه الشحوم، التي تتصدق بها الجهات المانحة (ليست للبيع أو المبادلة) وبصراحة، أريد أن أفضح المستور، ذلك لأنها فائرة معي هذه الليلة! وأقول: إن الشجار الذي تم اليوم بيني وبين زوجتي أريج، كان بسبب تفصيلها سروالي الداخلي الململم من أكياس طحين الدول المانحة، التي تخرج بيضاء من غير طحين.. هم يبيعونها، رغم أنه مختوم عليها (ليس للبيع، أو المبادلة)، ليس هذا وجه الخلاف، فأنت تعرفني.. أحب الأشياء المجانية، والنبي قبل الهدية. ولكن المشكلة أن العمياء زوجتي، لم يعجبها وضع رسم اليدين المصافحتين بحرارة، إلاَّ على مؤخرتي..! نعم، على منتصف مؤخرتي..! فظهرت العبارة المحترمة، وتحتها رسم اليدين المتصافحتين بحرارة، على الثقب تماماً.. (ليس للبيع أو...) وهذه فضيحة تجنن..! هذا شيء يغيظ ويخزي..! ولكنني الآن وبعد أن برد رأسي، وخفّ ضغطي، انتبهت إلى أنني كنت مخطئاً، وعلى العكس، يجب أن أشكرها عندما أعود.. فكون "الموضوع" (ليس للبيع أو المبادلة) هذا شيء مُشرِّف، ويرفع الرأس...!

هذا الشارع يكتظ بالمارة، وليست الجميلة وحدها، التي تلاحقها عيناي بين الجموع، ذلك لأن المرور على الأقدام ما يزال مجاناً، فازداد ضغط الأقدام على الشارع [واطلبوا الرزق عند تزاحم الأقدام] يعتبرونها فرصة! الناس يركضون هنا وهناك، يشترون كل شيء يا رجل..! بالتقسيط المريح..! المريح جداً.. السهل جداً.. خذ "قرداً" واربح..!

أقصد خذ قرضاً واربح..! اربح يا رجل..! هل من أحد منا يرفض أن يربح..؟ سبحان الله.! نصف مليون ربح..! من سيربح المليون..؟ عشرة ملايين ربح..! كل يوم مليون ربح..! قرقش واربح..! (فرفش واربح)..! (قزقز واربح)..! (مزمز واربح)..! اربح واربح..! نحن لا نلعب قماراً، ولا نمتص جيوب المغفلين الغلابة، بل نربح ربحاً حلالاً زلالاً، بمشيئة الله..! إن شاء الله تربح..! روح ليتك تربح..! اربح مني، من شان الله! (إلهي لا يحطّك في ضيق..!).. يا رجل، العالم كلها طالعة نازلة تربح، وتربح، وتربح.. وأنت جالس هنا، مُتكّوم على هذه النرجيلة.! قم واربح لك ربحاً، لأن الأشياء سوف تغلا.. سوف تغلي. سوف تغلو أثمانُها، سوف تغلُّ أثمانَها.. غُلوّاً كبيراً.. هناك غُلوٌّ في الموضوع..!

وعندما أنهره: خلّصت النفس يا حيوان..! يقول لي أبو أسعد: والله لولا سحبي المجاني لهذا النفس وذاك، طوال وقت دوامي، لما بقيت ليلة في هذا المقهى.. فأنا يا عبد الغني، (أتمزمز) على نرجيلة كل زبون، شفطة من هنا، وشفطة من هناك.. تماماً مثل عمال محلات الحلويات، يأكلون قطعة كنافة من هنا، وقطعة كلاّج من هنا، وقطعة هريسة من هنا، ولا تنسى المعمول يا محروم..! فلا يصل أحدهم بيته، إلا وهو مصاب بمرض السكري.. أنا يا سيدي مصاب بداء الرئة..! رئتي مغلقة..! فأقول له: حلّ عن سمائي، فأنا عقلي كله مغلق، وليست رئتي وحدها..! كل شيء مغلق هذه الأيام.. الشوارع مغلقة للتحسين.. (نعمل من أجلكم، ونأسف لإزعاجكم..) كلهم يعملون من أجلنا، فمحطات النفط مغلقة في عزّ البرد، بهدف التحسين، ومواسير مياهنا الوطنية مغلقة للتحسين، والوظائف الحكومية مغلقة للتحسين، والمستشفيات الحكومية وصيدلياتها مغلقة للتحسين، والمدارس الحكومية مغلقة للتحسين.. وكل الذي يعملوه هو حفريات في حفريات في حفريات.. يرقعونها اليوم من هنا، ثم يحفرونها غداً من هناك، يزفتونها بأزفت زفت، ليحفروا التي بعدها.. حفريات الأمس كانت للهاتف، وحفريات اليوم للكهرباء، وحفريات الغد للمياه، وحفريات ما بعد غد للمجاري، وتستمر لعبة الروليت الروسي تدور، فحفريات ما بعد بعد غد، للبحث عن جرار الذهب.. هناك جماعة متخصصون لمثل هذه الحفريات، يأخذون معهم (رَصَد)، لا أعرف ما هو الرَّصَد، ولكنني متأكد من الرصد، فالبعض يجد الرصد في حفرة الكنز، مثل أفعى أم قرون

وجرس، والبعض يجلب رصده من مغارة بعيدة، وهو عصيٌّ على التجاوب معهم، تسمع صراخه للسماء العالية، ولكنك لا تراه وهم يجُرّونه بجنازير حديد..! وبعضهم يستأجر رصداً من عند شيخ مفتي غير شكل! والرصد أحياناً يقتل صاحبه، وأحياناً يودي به إلى السجن، وأحياناً تشتعل صراعات ومذابح جانبية، بين الشركاء في التنمية..! فإذا أرادت أن تشتغل في مثل هذه الأرصاد.. يقولون لك: (من رَصَدَ الناس، مات همَّاً!) وأنا لست مسؤولاً عن رَصَدي.. هكذا يقول لك العراف، شيخ الطريقة. شيء لله يا سيدنا الشيخ..! وهكذا تستمر حفرياتنا، حتى نصل إلى الحفرة الأخيرة..! تعرف يا أبو أسعد، خطرت ببالي فكرة، أن ألبس هذا السروال الداخلي المتنازع عليه، وأدور به علناً في هذه الشوارع المكتظة، مؤكداً لهم من طرف واحد أنني (لست للبيع أو المبادلة)!

أنهت الكأس... ولكن

زهير جبور

عجيب أنتما لم تلتقيا سابقاً، هكذا سأل المضيف، وهو يقدمهما للتعارف، مدّ يده فمدتها. تصافحا. سحبتها على عجل، بنزق داخلي، ولم تكترث لابتسامته، مشت بعصبية صوب زاوية بالقاعة، تناولت كأس الماء، شربت، شاعرة بقليل من الانقباض، وما قيدها دون شعور، فقد لعبت المصادفة دورها في لقاء مشحون بالطاقة الزمنية، وجدت أن عليها إطلاق روحها لتحمل (شيفرة) خاصة لن يترجمها من الحضور هنا سواه.

أضاعت بالكلام سنوات من شبابها، وهمها يكبر ليطغى على الأماني، الأفكار، الأحلام، فانصرفت لشؤونها، حين سماها صغيرة، وتركته لكبائره، منفصلة عنه، مبتعداً عنها، هذا ما جرى.

ـ لن أعود لماض لا ينسجم وما أنا عليه الآن، مجرد وهم، كان من المحتم استئصاله، فعلت أنا، وما فعلت.

ـ أهكذا تقول؟ استئصاله! وأنت الذي حدد المصير، انظري سأعود بالتابوت أو حاملاً الحقيقة.

* وجدت نفسها تندفع إليه، وكانت القبلة الأولى على شفتيها، وما عرفتها أبداً، فعاشتها كما ينبغي، تذوقت طعم تعريها، والذوبان الشهي بين أحضانه، شرف لها أن

تقبل شهيداً أو حاملاً للحقيقة، وعلى الحالين اعتبرت أنها قلدته الوسام الروحي عبر الجسد.

لم يعد بالتابوت، ولا بالحقيقة، راح هرمها يتحطم، مدهوشة في سر حرب تبدل مفاهيم البشر، وهم يدخلونها من أجلها. سمعت اسمه بالراديو. قرأته بالصحف.

كررت ملخص سيرة حياته، وتأملت طويلاً صورته، وصلتها رائحة النفاق، هي تعرف لماذا اختاروه، ففكرت أن تبعث له بوردة حمراء، قد توقظ فيه ما غفا من وطن، أو جرزة (سلق) أكلته، تلصقه بأمه التي ماتت، بها، بالأرض، هكذا كان يقول.

*ضحكت بصوت مرتفع قليلاً، لكن موسيقا المكان بددتها، تناولت كأس ماء، شربت، أعادتها لمكانها، هو يمتص من تبغ لفافته، يطلق نظراته متفحصاً الوجوه سواها.

ـ كنت متزمته، جليد حقيقي، تريدين أن أبقى على (البسكليت) مرتدياً (أفرولك) الأزرق، مردداً شعاراتك، زمن انتهى عند البشر. بقي عندك، وحين دخلت العصر كان عليّ أن أتقن فن الافتراضات، وأنت صماء وهمك.

ـ صماء وهمي يا مفترض، أيبرر هذا مواقفك، اجتمعوا ليحيوك ومن بينهم مجنون الحي، الذي لا يجيد لغتك بالافتراض، صديقي، هكذا كنت تطلق عليه، هرول للقياك فرحاً، ماذا يريد صديقي؟ وتضحك، هم يضحكون لك وله، ويبتهج رجال الساحة بقدومك، يصرخ (البسكليتاتي):

ـ حماك الله يا أمير، تصلح أن تكون رئيساً.

يتقافز قلبك نشوة، تطير يا أمير، وما كنت تعني إلا أمارة قلبي وقد توجتك على عرشه.

طرد مرافقك المجنون، صرخ:

ـ ابتعد من هنا.

نظر إليك، فتجاهلته، انصاع للصوت السلطوي، بدا وجهه مندهشاً بغموض، وهو يحدق فيك، قفز في الهواء كعادته حين يغضب، راح يجري بلا اتجاه، مردداً:

ـ مات.. مات.

* لم تضحك بل رسمت على شفتيها ما يشبه السخرية الفاقعة، وقد هزت رأسها أسفاً، وتناولت الكأس، وشربت الماء، ثم أعادتها لمكانها على الطاولة.

ـ سألت صديقة أمك، ما به هل ركبه شيطان؟

أجابها (البسكليتاتي):

ـ بل كرسي يا عجوز.

وبالمقهى صفقوا لك، وأنت تحدثهم عن الخبز، وحين داهموه وسحبوك منه هبوا للدفاع عنك، عدت بندبات جسد افتراضية، ليتوجك آباء أطفال الخبز بطلاً، لكنهم وجهوك هناك أن أتقن لعبتك، خذ دورك على أصوله، نجحت، والآن يعودون عاجزين عن مقابلتك، خائبين من شدة فتورها، يتنهدون، قائلين بأسى صدق المجنون، فقد مت.

* يتحدث، يمتص تبغه، يحني رأسه بتواضع، وتهذيب، يرفع يده، ينشر ابتساماته، تناولت الكأس، شربت الماء.

ـ هذه ليست إدانات، ودفاعك عنهم لا مبرر له، أنت أيضاً كنت تفردين جناحين حين ينادونك بمركيزة الحي، تلوحين بشعرك. ترفرفين برموش عينيك، توقفي عن هذا العرض المهترئ، وتخلصي من سخط أفكارك، وقد سجلوك بقاموس (بوحريد) يا مناضلة.

* ما يدور من حولها نزيف، هو خلف دخان تبغه، يجيد اللعبة. يتقن دوره في الاحتمالات، أحاديث، وروائح عطور نساء منتفخات الصدور، يتوددن إليه، يركعن إن شاء الله عند قدميه، يقدمن ما يرغب من شهوة بسيقان مشعة (كالنيونات) ومؤخرات مشدودات حتى حبس الدم، تحمل الكأس ولا تشرب، يقرب اللفافة من فمه ولا يمتص تبغه، تتصادم النظرات، فينطلق ما يشبه البرق، بأقل من لمحة رؤيا، وتبتسم بهزء.

ـ يهمك إن تزوجت أم لا، تزوجت، وما أنجبت، اعتبرني صحراء دون واحة، وشمسي لا تطاق، وليلي صقيع، فرحل، وما فتشت عن منصب، ولا لوحت بشعري ورفرفت برموشي.

ـ اسمعي، وما كنت تسمعين لو لمرة واحدة، لماذا هذا الانفعال السخيف؟ وكلانا

يتهم الآخر، لنفترض بأنك لست الأنت هنا، فما كنت سأنبش في بئر دفنت بجوفه الماضي، وما هو الآن إلا قمامة متأكسدة.

* تناولت الكأس، شربت الماء، أبقتها بيدها للحظات، ثم أعادتها بهدوء، وصوت الموسيقا يعلو، وهن يقدمن أمامه أجساداً عارية من تحت الثياب، هو يصفق بإعجاب، واستبسال، ورائحة جنس تطلقها مسام جسده.

ـ افهم، لو لم تكن أنت الذي هنا، فما كنت سأسترجع شريط شناعاتك يا مهزوم، لأنني نسيتك تماماً.

* ضحك بصوت عال، فضحكوا بصخب لطرفة رواها لهم، منهم من أدمع وجفف بمناديل ورقية.

ـ لو لم يجمعنا الحي، والمقهى، والمجنون، و(البسكليتاتي) ولا درست معك بالجامعة، كنت واحدة منهن، ترضخين لملذاتي، وسأفككك قطعة، قطعة، حتى ما بين الساقين.

* انتفضت، تكاد أن تقف وتقترب منه لتقذفه ببصقة جديرة بمكانته، فتناولت الكأس. شربت.

ـ عليك أن تغادري.

ـ بل أنت الذي عليه.

ـ إن فعلت سيطلقون الرجاءات لأبقى، أنت لا شيء، أنا كل شيء.

ـ إذا غادرت فسوف تعتم المرآة التي أعكس من خلالها وضاعتك، اضحك امتص من تبغك، حرك يديك، رقبتك، عش افتراضاتك، يا إلهي كيف تمكنت من جمع هذا الكم المريع من الوضاعة بشخصك.

* توقف فجأة، فصمتت الموسيقا، نهضوا كلهم لوداعه، مستعطفينه البقاء أطول، لم تتحرك من مكانها، كانت نظراتها تشيعه، تناولت الكأس فوجدتها فارغة، لم تشرب، وأعادتها إلى مكانها، اقترب المضيف منها معتذراً فقد شغله الضيف الكبير.



المزار

سهيل الشّعار

حين بنى أجدادي هذا المزار فوق الجبل، لم يكن أحدٌ منهم يعلم ماذا يخفي الجبل تحته، ولم يخطر على بال أحدهم قط أن يحصل ما حصل!

يأتي الناس، وغالبيتهم من المساكين، الفقراء، يأتون لزيارة المزار من أماكن بعيدة، نائية، حاملين الخراف والدجاج لذبحها عند قمة الجبل، للتبّرك، وطلب الدعاء..

يأتون إليه طيلة أيام السنة، بمناسبة وغير مناسبة، إذا تزوّج أحدهم يأتي مع عروسه لزيارة قمة الجبل المرتفع فوق الغيم، وإذا وُلد صغير لأسرة محرومة من الأولاد، يأتي الأهل جميعاً ومعهم خراف ودجاج، يذبحونها عند باب المزار، ويشكرون رب العالمين على رحمته الواسعة، وفضله الكبير.

كانت المراعي كثيرة حول الجبل وعلى سفوحه.. وكان الجبل كمارد جبّار يقف شامخاً، محدّقاً بصمت مهيب في الجموع الزاحفة عليه.. حتى الغيم الأبيض لم يكن ليفارق قمته، يبقى طوال العام محيطاً بالجبل من كل ناحية، كأنَّه يحميه، ويُقال إن الغيم لم يكن ليتجّرأ يوماً ويرتفع فوق القمة، كان يبقى تحت المزار، وفوق السفوح والسهول القريبة، حتى إذا امتلأ بالمطر ارتفع ليهطل فوق الجبل ويغسله..

حتى جاء ذاك اليوم..

أحد الرعاة مات كلبه، فبكى عليه كثيراً، حفر له حفرة عند أسفل الجبل ليدفنه، وبينما كان يحفر، لمع شيءٌ ما بين التراب، مدّ الراعي يده وأمسك بقطعة ثقيلة من الذهب، ظنّ الراعي أنها غير حقيقية. لفّ جثّة كلبه بكيس وحمله على ظهر حماره، جمع قطيعه واتجه نحو البلدة..

وفي الطريق، رمى الكيس في حفرة وجدها محفورة إلى جانب الطريق، ثم هال بعض التراب عليه ومضى..

وفي اليوم التالي، ذهب الراعي إلى المدينة، عرض ما بحوزته على بعض بائعي الذهب، طلب منه أحدهم أن ينتظر قليلاً.

لم يعد الراعي إلى البلدة منذ ذاك اليوم.. وما زال ينتظر.. وما هي إلاَّ أيام حتى أُحيط الجبل العالي بأسلاك شائكة، مكهربة، ولافتة كتب عليها:

يحذر الاقتراب والتصوير.

ثم بدأت عمليات الحفر..

نُقل المزار إلى هضبة قريبة. وأُقيم مكانه مفرزة حراسة، وبات الجبل المهيب، المتوّج بالغيم الأبيض الجميل. هيكلاً كبيراً، سقيماً تنهش لحمه أسنان الجرافات ومعاول العمال.. حتى الغيوم غادرته هاربةً من الغبار والضجيج..

ومع الأيام، قلّت زيارات الناس إلى المزار، وتحولوا إلى أسفل الجبل للعمل والتنقيب..

ونتيجة الحفر المضني، اكتشفوا سرداباً قديماً يصل الجبل بالهضبة القريبة.

ومرة أخرى، نُقل المزار إلى مكان آخر. وأُحيطت الهضبة بأسلاك شائكة، مكهربة.

واستمرت الأسنان الحديدية تنهش التراب، وتطحن الصخور، وبات المزار وحيداً في السهل، مهجوراً كشجرة يابسة لم تَعُدْ وكراً للطيور، ومتفيّأً للمارّة!!



الجيـران

وفاء خرما

إذا كان بيتي قائماً على تلة فلأنني اخترت المكان بعد بحث طال. هكذا أحببته مرتفعاً يشرف على غابة غير بعيدة، وعلى أرجاء برية واسعة تحيطه على مدار العام بأخضر نباتها ويابسه وبالأخص بزهورها التي تطلع في الربيع صانعة من الأرض سجادة ملونة تحس وأنت تنظر إليها بجمال الكون كله!

ولا أخفي أن اختياري هذه البقعة البعيدة كان دافعه أيضاً الرغبة في عيش هادئ بعد سنين طويلة سلختها من عمري في جو المدينة المزدحم والممتلئ بالضوضاء.

ولما لم يعد في جعبتي ما يسمح لي باقتناء أثاث جديد فقد فرشته بقطع أثاثي القديم معتمدة أسلوباً جديداً في ترتيبها محاولة بتعديلات مبتكرة صغيرة وفي جو المكان الجديد أن أجعلها تبدو أجمل وأكثر اختلافاً... وحين انتهيت من وضع آخر كتاب على رفوف مكتبتي أشعلت الموقد الجداري الذي استعرت تقليده من بلاد بعيدة، ملأت جوفه بالحطب واسترخيت على مقعد مريح أتأمل ألسنة النار... ما الذي رأيته وأنا أحدق في الألسنة الحمراء والصفراء؟ هل غفوت فحلمت أم غزا ضياء النار عيني فشوَّه انعكاس الأشياء على عدستيهما؟ إنّ ما رأيته خلف النيران على الخلفية الحجرية لذلك الموقد كان يداً بشرية! تحركت اليد يميناً وشمالاً... مدت أصابعها باتجاهي وكأنها تهم بخنقي؟ لم يُجدنِي فرك عينيَّ ثم فتحهما، كما لم تُجدِ مغادرتي المقعد إلى المطبخ لأتشاغل قليلاً قبل أن أعود بخطوات متوجسة فأختلس النظر إلى ما وراء النيران... كانت اليد هناك في كل مرة... يد من لحم ودم وتتحرك وتحرك أصابعها في إشارات عشوائية تارة وواضحة الإيماء تارة أخرى... مشكِّلة قبضة مهددة، أو رافعة السبابة محذرة... أو ملعبة الأصابع كما لو كانت تحرك دمى مسرح للعرائس.

حين فتحت عيني صباح اليوم التالي تناهى إلى سمعي أنين... بدا لي صادراً من مكان بعيد أو عميق... نهضت وأنا أقاوم خوفي، فتشت البيت شبراً شبراً... دققت في جميع زواياه علي أعثر على مصدر الأنين آملة أن يكون قطاً أو كلباً جريحاً شارداً تسلل إلى البيت بطريقة ما... لكن بحثي لم يسفر عن نتيجة... بدا الأمر غامضاً غموض تلك اليد التي سرقت صورتها النوم من عينيّ طيلة الليل.

بخار القدر الذي انطلق في موجات متصاعدة اخترقت ضبابه فجأة رِجل... رِجل رفست غطاء القدر فطار بعيداً. سعيت هاربة... فتحت الباب وخرجت راكضة في أرجاء البرية كما لو أن الرِجل تطاردني! لكني رأيتني، ويا لعجبي، أستعيد هدوئي تدريجياً فأنكفئ عائدة إلى البيت... أدخل المطبخ.. أرفع الغطاء إلى القدر... وأتناول غذائي بشهية!

لا يسعني أن أشرح تفصيلاً كيف جرت الأمور بعد ذلك، وليس من المجدي كما أرى، أن أصف بدقة كل واقعة حدثت لي في بيتي الجديد الجميل... بيت أحلامي وواحتي في سنوات عمري الباقية... حسبي أن أوجز فأقول أني صرت كيفما تحركت أقع على عضو من جسد بشري... عين طفل تحدق إليّ بقوة من قلب شاشة عمياء لرائي لم تمتد يدي لتشغيله بعد... ثدي امرأة ينضح حليباً يرتسم على هذا الجدار... وعلى ذاك رأس رجل بلحية طويلة... وعلى باب غرفة النوم الذي هممت بفتحه تبدّت عنق تضغط عليها يد فسمعت حشرجة الاختناق.

وصرت أقع بعد ذلك، وأنا أتحرك في أرجاء البيت، على قامات بشرية كاملة أراها تتصارع حيناً أو تجلس بهدوء تشرب القهوة وتدخن فلم أعجب بعدها من تناقص كمية القهوة في خزانتي ولا من فناجين وصحون ملقاةٍ بإهمال في حوض المطبخ.. كما لم تعد ترعبني أصوات تأتيني في أي لحظة من هنا أو هناك... في الطابق الأعلى أو الأسفل... أو من خارج البيت في الحديقة أو حتى من عمق الغابة البعيدة... وانتابني إحساس بأن هؤلاء جميعاً سكان يقيمون في باطن هذه التلة التي أقمت بيتي أعلاها... وأنهم أشبه بجيران لا يتمالكون أنفسهم عن الإزعاج بمختلف الأفانين والطرق.

أمس تدفقوا إلى داخل البيت رجالاً وأطفالاً ونساءً... رأيتهم بعين الحقيقة... سمعت جلبتهم.. انتظم بعضهم في صفوف... رفعوا بأيديهم آلات موسيقية، فانطلقت ألحان عذبة دفعت الباقين إلى وسط القاعة حيث تحلقوا وشرعوا يرقصون متماسكي الأيدي

يعلو وجوههم الابتسام والرضى، تتلاصق أجسادهم حيناً وحيناً تتباعد في حركات مدروسة متقنة... ترتفع أذرعهم في الهواء كما لو كانوا يؤدون تحية جماعية... ثم تهوي الأذرع لتتقاطع في منتصف الدائرة فتتراكب أكفها وتتجمع كأن أصحابها يؤدون فيما بينهم قسماً، وذلك قبل أن يتباعدوا من جديد معاودين تشكيل حلقة الرقص.

ووجدتني أترك زاويتي... أتقدم منهم وأمد إليهم ذارعيَّ لأشتبك معهم في حلقة رقصهم تلك!



حارة خلفية

شذا برغوت

في الحارة الخلفية الرطبة، كان بابه الخشبي الواطئ المخلع وحائطه الطيني المتآكل يستوقفنا كلما مررنا في طريقنا إلى أم أديب الخبازة يتقدم الأولاد عن النبات للنظر من شقوق الباب ذي المسامير الكبيرة الصدئة لم تواتني الجرأة أبداً كي أتقدم وأنظر، رغم الشوق الذي يتآكلني لمعرفة ما وراء الباب السحري!! إنه/بيت مداد أبو الحيايا/هكذا كانوا يسمونه. أحياناً قليلة كنا نصادفه خارج بيته يجلس في الشمس في الأيام الباردة، يلتف بثوب متقرن ترابي اللون، ينشمر عن ساقين وحليتين مقوستين بكعبين حرشفيتين ومخالب تكاد تنبت في الأرض تنفرش لحيته الرمادية المشعثة على صدره النحيل وتعلو رأسه لبدة أفتح لوناً ليبدو كمخلوق من زمن آخر أو من كوكب آخر أو هو صورة من خيال طفل شقي بعينيه الفأريتين وفمه الغائب الذي لا يستدل عليه إلاّ بجمرة السيكارة اللف التي يحشرها في دغل شاربه الأهوج.

غالباً ما كان يجلس وحيداً وفي مرات قليلة بصحبة /رْبيَع/ العمياء جارته التي تسكن داراً لصق داره ومشابهة لها، كانا يبدوان متآلفين منسجمين بدرجة عالية وأظنها لو كانت مبصرة ما كان الحال كذلك، كنت أمر بمشي عجول أقرب للركض يدفعني رعب من أن يطلق إحدى حياته التي يلفها على بطنه أو يحملها في جيوبه كما يقول محسن والأولاد.

* في تلك الظهيرة فاجئني محسن بظهوره مثل عفريت العلبة دبقاً حافياً وكان كثيراً ما يشاكسني بطريقة أو بأخرى قاطعني ظهوره وأنا أتخيلني أماً بعباءتي الكالحة، أحمل أرغفة الخبز على رأسي أسندها بيدي، ينتفخ بطني بطفل يثقل حركتي فأميل يميناً ويساراً كما زوجة أخي وأمسك الثاني بيدي الحرة ويمشي الثالث خلفي ممسكاً بطرف عباءتي بيده الصغيرة وبالأخرى /كعكة/ الخبزة المثقوبة ركض محسن ناحيتي. أمسك بكتفيَّ ودفعني صوب بيت مداد، إذ عرف بحدسه أني أخافه وثبت رأسي على شق الباب... ستنظرين.. هيا.. خفت إن أنا أغمضت عيني أن يعرف محسن ويؤذيني فنظرت... ما رأيته كان لا يشبه أي شيء رأيته آنذاك ولا الخيالات التي تملأ رأسي... مداد عارياً إلاَّ من سروال داخلي قذر عتيق وحيّات متشابكة تملأ الغرفة لا يعنيه أن تلتف حول رقبته أو بطنه وكان يمسك واحدة يخرج لها لسانه فتخرج له لسانها وتسعى الباقيات بعشوائية.. أحجام وألوان.. زاغت عيناي.. دار رأسي.. تخبطت أمعائي كما حيّات مدّاد غامت الأشياء أمامي حين صاح مداد/ولك ابن الـ /أفلتني محسن اللئيم وقعت أرغفة الخبز على الأرض وخطف واحداً وهرب... تسمرت للحظة.. فُتح الباب الخشبي... صرختي كانت عالية جداً.

* رائحة خبز ساخن تحضنني... أم أديب تنادي أمي القادمة من بعيد تتفقدني لأني تأخرت في العودة إلى البيت... كان آخر عهدي ببيت مداد والحارة الرطبة وأم أديب، لم تعد أمي تسمح لي بالذهاب، ومحسن اللئيم رأيته بعد سنوات خمس، كان طويلاً وله شارب جميل، انفلتت منه ضحكة وهو يتفحصني بوقاحة.. رفعتْ درجة حرارتي فشممت رائحة خبز... غلبتني ابتسامة، وأسرعت خطاي.

2006/8/25



صور الأصدقاء

د. وليد قصّاب

سهام زميلتي في كلية الفنون.. فتاة رقيقة جميلة، هيفاء القامة، تتدفق حسناً وجاذبية. لفتت نظري . كما لفتت نظر الكثيرين . مذ كنا في السّنة الأولى، فكنت أخالسها النظر من غير أن تدري.. ومع مرور الأيام أتيحت لي فرصة الاقتراب منها والاحتكاك بها، فنشأ بيننا ضرب من المودة والاستلطاف سرعان ما تحول إلى عاطفة جياشة عفيفة..

اتفقنا . ونحن على أعتاب التخرّج . على الزواج، ورحنا نبني أحلام المستقبل، ونشيد في الفضاء ناطحات الأماني..

لكن سهام الجادة المتوثبة لم يكن لطموحها حدّ، ولا لأمانيها غاية.. كانت أحلامها أبعد من النجوم...

كنت أقول لها كلما أسرفت في التمني:

. تواضعي يا عزيزتي.. تواضعي.. ابقي على الأرض.. اهبطي إلى دنيا الواقع.. ولا تطيري فوق السحاب..

فكانت تجيبني، وهي بين الجدّ والهزل:

. لولا الأحلام لما تحقق الواقع.. أكثر ما تراه من واقع حولك كان آمالاً صعبة

المنال..

* *

بقدر ما كنت معجباً بطموح سهام كنت أخاف منه. كان يعتريني دائماً إحساس بالقلق كلما رحنا نتناقش في أحلام المستقبل، كنت أشعر بها سابحة فوق الغيم وأنا أحاول اللحاق بها عبثاً..

أشعر أحياناً كثيرة أن البون بيننا في المطامح والرغبات بعيد جداً، وكان ذلك يحملني على التعاسة، وأحياناً على العجز واليأس، أتساءل . متجاهلاً . أأنا مخوّل أن تبحر معه سهام على سفينة الأحلام التي تنشد؟

كانت سهام عندما تتحدّث عن عش الحياة التي تريد تبدو وكأنها تتحدّث عن شريك فيه بعيد عني كل البعد، شريك لا يمكن . مهما اجتهدت أن أشدّ عزمي كما تقول . أن أكونه..

وكان هذا دائماً مثار قلق خفي لي، ومبعث توجس حذر، ولم أكن أصرف ذلك إلا بتغيير دفة الحديث عن أحلام الغد وآمال المستقبل..

كنت أحب سهام حباً عنيفاً، وكنت أتمناها برغبة عارمة، وشوق متدفق جياش، فكنت أغير . على عجل . كل حدث يمكن أن يجرّنا إلى خلاف في وجهتيْ النظر، ولاسيما أحاديث الأماني والرغبات..

* * *

حدث أمر لم يثر ريبتي إلاَّ فيما بعد. أَرَيْتُها ذات يوم "ألبوم" صور لي. رحنا نقلّب ما فيه، ونسترجع ذكريات:

. هذه صورة لي عندما كنت في الثالثة من عمري.. وهذه أخرى عندما كنت في المدرسة الابتدائية.. وهذه التقطناها في رحلة إلى اللاذقية.. وهذه.. وهذه..

وجدت نظرها يتوقف طويلاً عند صورة لي تضمّ اثنين من الأصدقاء في حفلة "عرس" لأحد أقربائنا.. رأيتها تتفرس في الوجوه باهتمام بالغ، ثم قالت:

. هذه من أروع صورك..

لم أدر ما الذي لفت نظرها في هذه الصورة؟ كنت أحسبها صورة عادية، ولكنها مضت تقول وهي تتأمل الصورة بإمعان شديد:

. من معك؟

. هذا الدكتور عصام صديق أخي زياد، وهو طبيب مشهور، تخرج في أمريكا.. وعاد إلى دمشق في السنة الماضية فافتتح عيادة فخمة في حي المالكي.. وهذا رسلان صديقي من أيام الطفولة.. وهو طالب في السنة النهائية في كلية الهندسة.. وهو..

بدا أنها لم تعد تتابع ما أقول، بل قاطعتني سائلة:

. ما هو تخصص الدكتور عصام؟

. إنه أحد أطباء القلب اللامعين..

* *

لم أُعِر تلك الحادثة في حينها أي اهتمام، ولم أربطها بشيء مما حدث بعد ذلك.. أصبحت سهام تكثر الحديث عن أحلامها. وتطيل في ذلك إطالة تشعرني بالضآلة.. ثم لاحظت أن علاقتها بي تفتر شيئاً فشيئاً.. أصبحت تجتنب أن تنفرد بي.. وكلما دعوتها لتجلس في حديقة الجامعة. أو نشرب شيئاً في "الكافيتريا" اعتذرت متعلّلة:

. مشغولة.. عندي موعد مع صديقة لي.. أحس بالصداع..

ثم لاحظت أنها أصبحت تتقطع عن بعض المحاضرات أحياناً، ولمّا سألتها عن ذلك قالت:

. إنها تحضر في الشعبة الأخرى المسائية.. لأن وقتها أنسب.. استغربت، وقلت لها:

. أنتِ من أول العام تحضرين في شعبتنا الصباحية.. ماذا جرى؟

ماذا جرى؟ هل تهرب مني؟ قلت هذا بيني وبين نفسي.. لم أشأ أن أقوله أمامها.. عزت عليّ كرامتي.. أجابت:

. صحيح.. ولكني أضطر أحياناً أن أذهب مع والدتي إلى طبيب القلب..

لم أدرِ لمَ لم أطمئن إلى جوابها.. أحسست أنها تراوغ، وأنها تحاول أن تبتعد عني..

ولم تكن كرامتي تسمح أن ألاحقها، أو أن أظلّ أجري وراءها.. قلت في نفسي:

. أتركها وشأنها بعض الوقت.. ولابدّ أن تثوب إلى رشدها..

ولكن سهام تزداد ابتعاداً عني.. تتظاهر أحياناً بأنها لا تراني.. بل أصبحت تدخل إلى قاعات المحاضرة متأخرة لتجلس بمنأى عني، إنها كمن تحاول أن تقطع ما بيننا عروة عروة..

حاولت أن أجد تفسيراً لذلك.. قلت في نفسي:

. هل أزعجتها في شيء.. لا أذكر.. هل رأت مني ما يريب؟

ورحت أستحضر في ذهني علاقتنا البريئة الحارة.. كانت أصفى من الماء الزلال، وأرق من نسائم الصباح.. ماذا غيّرها؟ كنت أتفانى في إرضائها.. أنقل لها المحاضرات.. وألخصها.. أشرح لها ما غمض.. وكنت أتجنب الكلام مع أي زميلة من زميلاتنا في الجامعة حتى لا أثير حفيظتها أو غيرتها.. ثم إننا متعاهدان على الزواج.. هل يُعقل أنها نسيت أو تخلت بهذه البساطة؟..

قررت أن أضع حداً لهذه الجفوة الطارئة.. وقفت يوماً أنتظرها خارج القاعة.. ولمّا خرجت وهي تتظاهر بأنها لم ترني "كسرتُ على أنفي بصلة" واقتربت منها قائلا:

. سهام.. ما بالك؟ لماذا تعاملينني بهذا الأسلوب؟

بدت مرتبكة متعجلة، قالت من غير أن تحاول الوقوف:

. أي أسلوب؟

. لا تعرفين؟

. أبداً.. ولكن ظروفي أصبحت حرجة.. وقد بلغ والدي أني أكلم بعض الزملاء فغضب غضباً شديداً وهددني بمنعي من الحضور إلى الجامعة إن تكرر ذلك..

كان كلاماً غريباً أسمعه منها لأول مرة.. فيه رائحة الجفوة والتنكر، أحسست سهماً يخترق سويدائي، وحملت على كرامتي قائلاً وأنا أشعر أن كل شيء بيننا ينهد:

. ولكننا متحابان.. متفقان على الزواج.. أليس كذلك؟ هكذا أذكر.. هل نسيت أنت؟

سكتت.. قلت أستحثّها . وهي تمضي غير متوقفة ودون أن تنظر إليّ:

. لم تجيبي..

قالت بعد إلحاح ما لا يصدق:

ـ انسَ ذلك.. جدت في حياتي ظروف معينة تجعل هذا الموضوع غير وارد على بالي.. اتركني أرجوك..

مضت تخبّ الخطا.. بقيت وحدي ذاهلاً. أمعقول ما حدث؟

عرتني مشاعر شتى: الاستياء، والحزن، والإحساس بالمهانة، شممت بأنفي رائحة الغدر.. كان كلامها كوخز الإبر.. ما أصعب أن تشعر فجأة أنك كنت تعيش في وهم كبير أو أن ما ظننته حلماً وردياً يتكشف عن سراب خادع..

عشت أياماً صعبة وقاسية، ولكن كرامتي منعتني من أن أبدو أمام أحد خواراً أو منهاراً.

* *

كان صديقي أشرف هو الوحيد الذي يعرف ما بيننا، وكان وحده من يحس بما أعاني.. ويدرك أني ما أزال أفكر في سهام.. قال لي يوماً ونحن خارجان من المحاضرة:

ـ من الخير لك أن تنس موضوع سهام نهائياً..

قلت له مصطنعاً اللا مبالاة:

ـ من قال لك إني لم أنسَ؟

ـ لم تنسَ.. وأنت تفكر فيها.. أنا أعرف.. ولكنها يا صاحبي لا تستحق.. البنت خطبت..

ـ خطبت؟

صحت غير مصدق بألم وحسرة.

ـ خطبها طبيب مشهور..

نزل الخبر عليّ نزول الصاعقة. تجدَّد حزني وحسرتي، ورحت أجتر المهانة والإحساس بالغدر.

* *

كان يمكن أن ينتهي كل شيء عند هذا الحد، وكانت الأيام وحدها كفيلة أن تبرئ كل جرح..

ولكن مفاجأة أخرى حدثت نكأت ما كان يمكن أن يندمل.

خرجت ذات يوم من الجامعة لأجد سهام واقفة عند بوابتها الرئيسية.. بدت كأنها تنتظر أحداً.. لم تلاحظ وجودي.. وما هي إلا لحظات حتى جاء الشخص الذي تنتظره.. لم أصدِّق عينيّ.. خيل إليّ أنني أحلم.. حدّقت فيه طويلاً.. كان الدكتور عصام صديق أخي الذي رأتهُ سهام معي في الصورة التي أعجبت بها.. ما هذا؟.. ما تفسيره؟ أهذا معقول؟ أهو من قبيل المصادفة؟.. مستحيل..

حسبت أن الأرض ستميد بي.. طوّحتني الخواطر والظنون يميناً وشمالاً.. قرعت مسامعي عبارة أشرف صديقي:

. خطبها طبيب مشهور..

تقدّمت منهما أريد أن أقول شيئاً، ولكن الطبيب المشهور كان قد تأبط ذراع سهام، ومضى بها يعبران الشارع إلى سيارة فخمة تنتظرهما في الطرف الآخر..



امرأة سوداء، رجل زيتي

رباب هلال

أول اللقاءات:

قالت، وهي تنظر إلى لباسه الزيتي اللون:

. يليق بك هذا اللون، تبدو مثل.. لست أدري.. اللون يناسبكَ.

قال، وهو ينظر إلى سواد الثوب:

. يليق بكِ هذا اللون، تبدين مثل.. لست أدري.. اللون يناسبكِ.

ويكون آخر الكلام. وتتباعد اللقاءات، مثل كل مرّة، كلٌّ ينسحب إلى سكون أو ضجيج عالمه، كل يتأبط لغته، أو ينثرها على رصيف ما، في شارع ما، في مدينة ما، ثم ينداح في تفاصيل زمنه الخاص.

زمنها الخاص:

امرأةٌ تكوّم مفرداتها لتركيب عبارة تكثّفها في جمل متزاحمة، تتصل بفواصل غزيرة ونقاط كثيرة وبجمهورية من علامات الترقيم الأخرى.

تحاول سبك سردها عبر يوميات، وأسبوعيات وشهريات وسنويات أيضاً.

زمناً يصير جسد النص.

امرأةٌ مهووسةٌ بامتلاك سلال المهملات، توزّعها في بيتها الكبير الخواء. سلة قرب المكتب، وثانية قرب السرير، وثالثة في الممر، وتحت النافذة، وراء الباب، جانب

الثلاجة، وعلى العتبة.

المرأة الوحيدة، تُدمِن تمزيق جسد النص. تمزّق سردها ناقص اللغة، فتمتلئ السِّلالُ بنتف السّرد الفارّ.

المرأة متعبةٌ من مشاكسة السّرد. تحتاج نوماً كثيفاً، فتتمدّد فراغاً، وتعانق خواء. وقبل أن تغفو، تطوِّف نظراتها الذابلة على الكتب وتفكّر، كم بينها أجسادٌ كاملة اللغة، وكم من أجسادٍ ناقصة اللغة؟

تغفو المرأة، وشوشة وطنين يهوِّمان حولها، مفردة تشاكس جملةً، ونصٌ هاربٌ أبداً من سرده!

كثيفة بدت إغفاءة المرأة، كثافة صور زمن عتيق يستيقظ، وسرد لا يكتمل.

يُلبس السّردُ المرأةَ بياضاً جمّاً، ثمّ يمدّ لها يديه المشعتين مخاتلة شديدة الغواية. وعلى درج قديم، تنزل المرأة من عليائها، ملكة متوجة تنخفض شيئاً فشيئاً. وعلى إحدى الدرجات، يسقط التاج. وهناك في الأعلى حيث العرش، تختفي الملكة! مراراً حاولت الصعود، والسؤال؛ من ذا الذي أسقط التاج؟ هل رأت المرأة ظلاً ما؟! ظلّ رجل؟ أو طفل؟ عبثاً حاولت المرأة التذكّر. بدّد الهبوطُ كل شيء!

المرأة المسربلة بالبياض، صارت هناك في الأسفل، ولا عرش في الأسفل، هناك، ستتوه المرأة مديداً، وسط جمهوريات علامات الترقيم، وجمهوريات الحسابات الدقيقة، كدقة رمال الصحارى، حيث ستعبر المرأة، وحيث طويلاً ستناجي تسامق النخيل وجذوعه، وينابيع المياه في الواحات. تتعب المرأة. تبكي بكاءً شاسعاً، إلى أن تحجرت دموعها على وجهها، الوجه الذي سيصير عبر الأزمان أيقونياً تارة، وأخرى صنمياً، وسيتوزع أبداً في الأحلام وفي ريش الألوان والصّلوات! وكي يتلملم حزن المرأة وتضيق شساعة البكاء، يعلّقُ أحدُهم أو كثيرُهم، على صدرها وسامَ البتولة، يقبّلُ أطرافَ الأصابع وبياضَ الثوب، يطلب مباركتها! ثم يصعد الدرج! وفي أثناء صعوده يأخذ التاج الذي سقط آناء هبوط المرأة. ويتابع ارتفاعه إلى الأعلى حيث العرش!

المرأة المباركة الباكية في بياضها، تغزر دموعها، تتبلل شفتاها، لسانها، يتبعثر الملح في حلقها وجوفها، فتنتفض وتهرع أصابعها إلى كأس الماء جانب السرير، لتبدّد الملح أو الحلم. وعبر النافذة المفتوحة فصولاً أربعة تترامى إلى عينيها بقايا حلم أبيض.

وحين تمرّ نظراتها على أشلاء جسد تمزّق مرة أخرى قبل النوم، وتكدّس في سلة المهملات، تبتسم، وتفكر يلزمها سرد آخر لجسدٍ جديد غير ناقص اللغة، جسد يليق باسمها. وغير آسفة ستلقي محتويات السلال في حاوية الشارع. لو أنها تستطيع رمي السلال أيضاً! لكن خواء البيت الوسيع الوحدة يردعها!

رجلٌ متكوم بين أجساد يخالها كاملة اللغة، لولا ازدحام خواء البيت بسلال المهملات! ولولا . أيضاً . علامات الترقيم التي تعجُّ في فضاء وحدته، وتهوم حول مكتبته المتخمة أزماناً وأجساداً طالما خالها غير ناقصة اللغة!

مفردٌ هو، يتشتت حيناً، ينفصل، تجزؤه فواصل ونقاط غزيرة. لكنه يرفع العناد سلاحاً يبتر به جسداً يزعمه كامل اللغة، يضعه في غلاف أنيق، ويحفر اسمه عليه.

تلزم الرجل العنيد نظاراتٌ كي يرى نصاعةَ اسمه دون ضباب، دون غبش. يعانده الغبش، يقطن روحه وخواء البيت، وأيضاً سلال المهملات، تلك التي لا تني تطفح بشتات أجسادٍ للغة ناقصة!

متعب عناد الرجل. يحتاج نوماً. فيتمدّدُ في سريره مفرداً. يقرّر أنه لن يجانب أي أجسادٍ يفرُّ سردها، وقبل أن يغفو، يشعر أنه ينفرد، ثم ينفرط، يتعدَّد، تسمو أجواؤه، أو يسمو كلُّه، ثم يهوي مفرداً.. مفرداً.. وقبل أن يرتطم بالأرض، يهتزُّ السرير ويئزُّ.

بغتة، تنهمر تفاصيل درج قديم، يشعر أنه صعد عليه من قبل. يصعد، يبحث عنها، عن تفاصيل زمن أو أزمان معجونة بالآن، بالأمس، بالغد، بالعتق والقدم. ومعها ينهمر درجٌ قديمٌ، يشعر كأنه صعد عليه من قبل! لن يفكر بذلك! وراح يبحث عنها، عن تفاصيل أصابعها، كفيها، ذراعيها و... يقابلها. امرأة لا سوداء ولا بيضاء، يمسك أصابعها، يقبِّل أطرافها، يقبِّل الكفَّ، والمعصم، والساعد والزِّند، ترتفع قبلَه أكثر، سرعان ما تسقط مذعورة.. أين وجهها؟ بلا وجه هي! يبحث عنه، لا هو بصاعدٍ أو بنازلٍ درجاً، ولا هو يريد تاجاً أو عرشاً، سيكون مفرداً في الأعلى! أتراه يصير متعدداً في الأسفل؟

يفرغ الدرج! وفي الأسفل، تبتعد المرأة كأنما يراها بظلِّ رأس، بظلِّ وجه، تدير ظهرها للعرش، للتاج وللقبل. تبدو له بعيدة، كأنما منشغلة بتفاصيل أخرى مبهمة. يربكه عناده؛ أيلحق بها؟ ما الذي تريده؟ ما الذي تخبئه؟ حيرة تبلبل العناد! يا ربَّ التفريد والجمع! يستنجد. ثم يهرول وراء المرأة، وهي تغوص في دربها، يراها لا سوداء ولا

بيضاء، لونها ملغزٌ لا يعرف له اسماً! يتذكر طعم جلدها على شفتيه، باهتاً بدا التذكر، والمرأة تروح بعيداً في مجاهيلها. لماذا لا تنظر إليه؟ لماذا لا تراه؟ يفكر. لماذا تركت قليلاً طعم جلدها على شفتيه؟ بإلحاحٍ، وبشدة يبحث لسانه عن طعمها المتبقي، يصدمه اليباس على شفتيه، على لسانه، في حلقه، جوفه، فينتفض مذعوراً. تهرع أصابعه إلى كأس الماء إلى جانب السرير.

يحتاج الرجل العنيد ماءً كثيفاً، مثل كافة الظلال التي تغبّش ذاكرتَه؛ ظلال درج، عتق، عرش خاوٍ، أسفل خاوٍ، قُبلٍ مرميّة، وامرأة توغل في لغزها! يبعثر نظراته على وحدته، في خواء البيت الفظيع، ثم على الأجساد الممزقة وسردها الهارب. يفكر: ليس بوسعه رمي سلال المهملات!

زمنها.. زمنه:

مثل مفردات وجمل تتقارب لقاءاتهما وتتباعد، ليكون جسد النص أو لا يكون. يتقارب زمنه وزمنها، ثم من جديد، يتسكعان مفردين على رصيف ما، في شارع ما، في مدينة ما، متأبطين لغة، ربما ناقصة أو كاملة... أو...!

ما خطر لها:

كم مرة مزقتُ هذا الجسد، وجع النص/الحلم أنهكني. كم يبدو هذا المساء ثقيلاً! كما النهار الذي مضى. فتحاصرني جحافل تفاصيل الحلم الذي رأيت. المرأة، البياض، البكاء، التاج، العرش والسقوط الذريع. رائحة نقصان تنفث فيَّ الكآبة والضجر، الخواء والخوف.

بغتة، يتسع ذهني مثل ساحة، سرعان ما يغزوها اللون الزيتي، يحاصرها، ثم يستبد بها. لماذا أتذكره هذا المساء؟

أنهض، أرمي المزق في سلّة المهملات المركونة تحت المرآة المعلقة. أنظر في وجهي، كم يبدو روتينياً! ملولاً، بلا ألوان، وحيد الوجع بلا أنين! أشفق عليه. أفرد شعري وأبعثره. يخطر لي فجأة، أن ألبس سواداً، السواد ذاته الذي رآني به أول اللقاءات.

لماذا تغصُّ به الذاكرة هذا المساء؟ أشعر أن روحي ترتعد لصوت خطوه الذي قد يجيء، قد يصعد الدرج؟ هل....

ما خطر له:

آمل أني لن أمزقك، وألقي بك في السلال!

أرغب بشرب القهوة. أختار أعتق ركوة عندي. كم امرأة شالتها وحطتها؟ كم امرأة تركت بصماتها عليها أو على الجسد والروح؟ تفور القهوة، مثل فوران روحي. أسكبها في الفنجان، فتنسكب الوجوه والأجساد واللغة الناقصة. أحمل بخار قهوتي وبخار نسائي، جميعهن.. كلهن! أتأمل وجه القهوة الأسود. يا إلهي، امرأة الحلم تلك، كانت لا سوداء ولا بيضاء. بلا وجه كانت! وهذا الفنجان الطافح لا يزال...! النقصان! كل الكتب! كل النساء! يريحني امتلاء الفنجان. أخليه جانباً. فضاء البيت يخلو حتى من امرأة بلا وجه! لماذا يبدو كلّ شيء موغلاً في النقصان هذا المساءُ؟

بغتة، يجتاح ذهني الثوب الأسود. منذ مدّة لم أزرها! من مدّة لم تعد إحداهن، أو بعضهن أو جميعهن لزيارتي! كم أبدو تعساً وبائساً ووحيداً! من جديد، أشعر بطوفان الثوب الأسود ملحاحاً، ترتجُّ الروح به. لماذا لا أزورها؟ أجل، وسأرتدي اللون الزيتي، ملابسي ذاتها التي رأتني بها أول اللقاءات!

بابه:

أوصده وراءه. صفقه على تفاصيل مزمنة، وعلى وحدة تعربد في فضائه العنيد الخاوي، وعلى رفوف الكتب، وسلال المهملات، والنظارات، وفنجان القهوة الطافح، وأيضاً على جسد النص المنتظر مصيره على الطاولة! للباب أدار ظهره. ويمَّم وجهه شطرها!

بابها:

ينفتح لضيفٍ قادم. يرتعش الخارج، يرتعش الداخل! دهشة تترامح على الوجهين، الأسود والزيتي. ابتسامتان تخرجان أو تدخلان. وعلى الباب المفتوح تتصادمان، فتنقدح شرارتان: مساء الخير... مساء النور. وبهدوءٍ فرحٍ ينغلق الباب. يصخبُ الخواء. ويمتلئ مقعدٌ آخر. يعبق الفضاء بدخان سجائره، وبأريج قهوتها.

يشعرُ الرجل الزيتي أنه يتوه ما بين اخضرار طفوليٍ كان، أحاله كمد العناد إلى لون زيتي، والآن، يبدو محاصراً بالأسود، يهدّده مثل بئر عميقة تبتلع الألوانَ كلها!

المرأة السوداءُ، وقد ملَّ سوادها امتصاص الألوانِ كلها، تفكر؛ أن آن لها ألاَّ تظل بئراً عميقة مهجورة!

ترتعش العبارات، ترتبك القهوة، فيتسليان برؤية الكتب، يبدوان مثل من يبحث عن لا شيء. فجأة، تلتقي نظراتهما في سلة مهملات طافحة بالأشلاء. تتبلبل الابتسامات، فينشدان الثرثرة الضّاجة خلاصاً!

ينهي الرجل الزيتي قهوته متوجِّساً. تنهي المرأة السوداء قهوتها متوجِّسة، ويقبع التوجس حائراً ما بين جسد النص ناقص اللغة، والسرد الذي قد يجيء أو قد... وهذه الـ "قد" أنهضت الرجل الزيتي العناد مستأذناً.

بأصابع مغبشة الحيرة، تفتح المرأة السوداء الباب!

وعلى الباب المفتوح، ابتسامتان تخرجان أو تدخلان، أو على العتبة تتصادمان، فتنقدح شرارتان مرتبكتان: تصبحين على خير.. تصبح على خير!

وقبل أن يفصل الباب الصوت الزيتي عن الصوت الأسود، تنتظره حتى يختفي نزوله على الدرج. وقبل اختفائه في الأسفل، ينظر إليها في الأعلى، واقفة بالباب الذي لا يزال مفتوحاً وممتلئاً بها!



خروقاتٌ متكرّرة

رعد مطشر ـ العراق

من جديد ابتلعته شمسُ الظهيرة الحارقة، غاص خلف سرابها، ناسياً جسده المائل نحو النهايات المؤطرة بالوداع، وحكاية ذلك المساء الشتائي البعيد، كارهاً منظر أكياس الدمع وهي تسقط من أعين المدينة فتنفجر تحت أقدام اللاطمات النائحات النادبات على حريق (كركوك) الأخير؛ في تلك اللحظة بدتْ له المدينة، وهي تطفئ آخر موتاها، حطاماً يتأرجح في ذاكرة الشيوخ والعجائز والرواة النائمين، ولم يكن ينسى أبداً، وهو يدلف إلى أزقة (حي غرناطة) مستظلاً بجدرانها، ألسنة اللهب التي حفرت في ذاكرته أمساً يحاصر حاضره بمرأى مدينة أخرى تطفو على جثث المدينة القديمة، وتطفو معها الذكرى والحرائق الممزوجة بنفط الضجر الرهيب، ولمْ يخطر بباله أن يداهمَهُ هذا الضجر من الأشياء، من المخلوقات، من مدينته النائمة على ريش وسائدها القديمة، ومن نباح أشجارها المحترقة، بل حتى من مشاكسات خطاه السرية الممغنطة بحبّ أتربة المدينة وأزقتها الطينية الساكنة، ولم يخطر بباله أن يرى كل طقوسه العتيقة وهي تحاربهُ، فالنهر الذي تآلف مع وحدته، أضحت أسماكه لساناً يخاطبه:

ـ (انظر يا كاتب المدينة، لقد نبتتِ الزعانف على جلدك)،

فيهرع إلى مرايا المدينة:

ـ (لا شيء هناك)...

يقول لنفسه ويستطرد:

ـ (طالما أنّ المدينة نائمة منذ زمن فإنّ الزعانف لن تنمو هذه الليلة ولن تنبت غداً).

وقد تأخذه نشوة الخمر فيحاول إغراق جثته في النهر، يجرّب لذة الموت كما جرّب لذة الحبّ واحترق فيها.

والحبّ كالموت ـ أحياناً ـ قد يفاجئه بأخذ الأشياء الجميلة منه، ولم يلبث أن يأخذ في طوفانه الذي يتبعُهُ بل ويتعبهُ أيضاً:

ـ (يجب عليه المقاومة)..

قال نحيفُ المدينة:

ـ (إنك تفترض افتراضاتٍ واهية، فهو لم يرَ شوارع المدينة مذ ذلك الحريق)...

أجابه الدكتور؛ أشعثُ المدينة:

قاطعهما سمسار المدينة:

ـ (بل إنني رأيته اليوم هناك، يقولون إنه يذهب يومياً إلى هناك.. لقد ترك التدريس).

إذاً. لمْ تطل حيرته ـ بعد أن أصابه الضجر ـ فترك التدريس كخطوة أولى، فالطلاب أشعروه بالإحباط أيضاً لمّا رآهم، يفوقونه حفظاً ونظماً، وابتكاراً للغة التي كان يدرّسها؛ فقد كانوا يحفظون عن ظهر قلب كلّ الملاحم والأساطير ودواوين الشعر الجاهلي ودواوين العصر الأموي والعباسي و.. و.... وحتى دواوين الشعراء الذين لم يشتهروا ولم يطبعوا دواوينهم بعد.. مثل الشاعر عدي ريسان وصلاح ريسان وهزبر وحيدر و... فانتفض على نفسه:

ـ (لِمَ أدرّس؟!).

وكخطوة ثانية؛ بدأ برمي أعقاب السكائر، وعيدان الثقاب المحترقة باتجاه الثقوب والشقوق لتستقر هناك، لأنّ محاولاته الأولى باءت بالفشل، وعلى مرأى الجميع ثم شيئاً فشيئاً أصبحت محاولات رَميه لعيدان الثقاب تستقر في الثقوب مباشرة وتمكّن من أن يجعل أعقاب السكائر تقف على أية هيئة يريدها، وهذا لمْ يأتِ من فراغ فقد دَخّن ـ بعد

حريق (غرناطة) ـ مئتين وثمانين علبة سكائر فاخرة، باع من أجلها حصّته في مقهى (المجيدية)، ونجح نجاحاً منقطع النظير في خطوته الثانية، ويستطيع الجميع أن يتذكر المدرّس والكاتب الكبير، في ذلك المساء الذي صارت عادة رمي عيدان الثقاب وأعقاب السكائر الفاخرة عنده عادة مجلبة للشؤم والحظ السيئ؛ فأول مرّة رَمى فيها عود ثقاب محترق واستقر، بمهارة، في شقّ الحائط، لمْ يحدث شيء ما في لحظتها، ولكنّه حين ذهب إلى بيته؛ كان ثمّة شحوبٌ على سياج البيت المتهدّم:

ـ (لا يهم فالأشجار تمصُّ روح السياج)...

ودون أن ينتظر منْ يشاركه شعوره، اجتاز باب السياج حتى وصل إلى باب الممر:

ـ (لقد ثملت كثيراً، وخمدت روح الكتابة والمغامرة عندي).

ومَن الذي يسمعه؟! كثرت إحباطاته، خيباته، انكسارات حرائقه. ترك باب الممر خلفه، داخلاً باتجاه الباب المقابل، باب المطبخ وفي داخله كانت القطة تفتح باب المطبخ بقائمتيها الأماميتين، تجرّ السمكة الوحيدة المحفوظة فيه منذ ذلك المساء، تمزّقها.. وفي الممرّ احتشدت الوجوه المتكئة على السواد، وهي تبكي بأصوات نحاسية صدئة:

ـ (ما الذي يحصل؟)..

كانت الكلبة تأكل جروها في الخارج؛

ـ (لقد مات أبوك..).

خروقاتٌ متكررة لسماء المدينة، قصفٌ لذاكرةٍ تريد أن تتناسى بداية مختلفة لحكايتها وطعمها المرّ، اختلف فيها الراوي وزمن الرواية، في الماضي البعيد، أمْ في المستقبل الذي يطارد لعبته الجديدة، أمْ في حاضره الذي علمه رمي العيدان وأعقاب السكائر الفاخرة ليعقب ذلك نزول الأخبار السيئة كنزول المطر.. وهذه المرّة كانت شطحة من خيال الرمي لمْ تستوعبها ذاكرة المدينة، ولم تتركها تنسّق مفاجآتها أو مصائبها في باقة التوقّع، فالمرأة التي يحبها المدرّس والكاتب قد احترقت، وليس هناك غرابة في هذا الخبر، ولكن الغريب في ذلك أنّ تلك المرأة لملمت جميع نقط المدينة ـ رغم أنّ المدينة تطفو على بحيرة من النفط ـ لتبيعه إلى الناس الذين تراكموا في محطات الوقود،

وتراكمهم لم يكن لغاية الشراء فقط، ولكن لقضاء أوقات الفراغ التي تعاني منها المدينة.

ففي مثل هذه المناسبات غير الرسمية تتراكم صفوف الناس حتى تكاد تندمج أشكالها وهيئاتها ومشاعرها لالتصاق أجسادها مع بعضها البعض، فالناس يتداخلون بشكلٍ مخيف في محطات الوقود، في أبواب الأسواق المركزية، في أبواب الوكيل؛ وكيل الحصة التموينية، في أبواب القصّابين الذين يبيعون العظام الجرداء، بعد أن نفدَ لحم الضأن والبقر والقطط والكلاب وحين سمعوا بوجود مادة النفط في بيت تلك المرأة هتفوا بحياتها وحياة عائلتها، طرقوا بابها، طرقوه.. سقطت حدوة الحصان المعلقة بمسمار واحد، سقطت قطعة النعل الملصقة (ضد الحسد)، سقطت.. الباب نفسها، اندفعوا كالمجانين، يتسابقون إلى حمل براميل النفط إلى الخارج، فاض البيت بالنفط الساقط من فوهات البراميل، انقلبت المدفأة في الغرفة قرب المرأة الخائفة من هذه الحشود المجنونة، فتناوشت النارُ طرف عباءتها ـ دون أن تدري ـ ضحكوا:

ـ (لا يمكن أن تفعلها.. إنّها تمزح)...

وانشغلوا بنقل الغنيمة، والضحك من تلك المزحة التي افتعلتها المرأة لكسر قلوبهم حتى يتركوا براميلها، صرخت؛ ضحكوا، شدّتها النار إليها، ركضت أمّها لتطفئها، سحبتها إلى بركة نفط قريبة ظنّاً منها:

ـ (إنها بركةُ ماء)،

شدّت المصيبة قوسها، فالتهمتها النار، وهم يسحبون آخر براميل النفط، ويضحكون:

ـ (إنها تمزح.. لا يمكن أن نطفئها).

خروقاتٌ متكرّرة تمسك عصاها وتلوّح بقصفها لعادات اكتسبها مدرّسُنا وكاتبنا، ملأت بنادق يومه بالخوف والحجارة. أمس زعموا أنّهم رأوا وجوه حياته تستطيل كالمرض، تعدّ متاريس حكاياتها، وترتشف من نجمه الوديع، متكاثرة كالفئران فوق دماء المدينة التي تناسلت فيها الأعقاب والعيدان منذ ذلك المساء البعيد، وكثرت فيها ثقوب النوافذ المعلقة المهترئة الممزقة من حروبٍ سريّة تمغنط موتى المدينة بنقاطها وفوارزها وعلامات استفهامها.

ـ (إلى أين، فاليومُ بدء الحكاية)..

لتركضَ بلا رؤوس خلف سراب الحكايات الآتية، وخلف أصابعَ مبتورةٍ لا تلد إلا كتابات مبتورة يتناقلها الرواة بلا أساس أو قاعدة؛ يتناقلونها بتصرّف وتحوير:

ـ (لقد جاء إلى المدينة ليملأها عيداناً وأعقاباً، ويزرع العصافير في فم الحريق.. تنحّ عنه جانباً، فقد يكمن خلف خروقاته شيء جديد؟!).

شيءٌ جديد لم تذكره ذاكرة (كرخيني) منذ سبعة وعشرين قرناً، حيث تندثر الآن كل الألواح والروايات وأحداث ذلك المساء البعيد بانتظار نهوض حريقٍ جديدٍ تنهضُ معهُ امرأة المدرّس وحبيبته... لتوزّع الحبّ بالبطاقة.. والموت أيضاً.



إلغاء الاحتفال

مصطفى الولي

(1)
اقتراحات

عندما حطت ذبابة على الشفة السفلى للسلطان، كان وزير البلاد يشير إلى ثلة من الجنود لترفع اللبن والعسل عن المائدة، وتحضِّر القهوة المرة.

هبَّ وزير الشرطة واقفاً، فاستل الحراس سيوفهم، لكنه أمرهم بإغمادها. وطلب فرقة طوارئ متخصصة، مزودة بأسطوانات غاز استوردت خصيصاً لإنعاش هواء القصر.

حين وقعت الذبابة تحت كرسي العرش، أمر السلطان الجميع عدم التدخل رأفة بها. مكتفياً بقص جناحيها فقط. لتُكتب لها حياة جديدة لابد ستمضيها مؤدبة، لا تخرج عن حدودها، مقلعة عن العبث خلال فترات العمل الجدية.

قال خبير البيئة:

. بعد إذن مولاي اقترح إرسالها إلى المختبر حتى تطمئن قلوبنا، ربما كانت أجنحتها محمَّلة بمكروبات خطيرة، مصدرها جهات معادية.

. اقترح وزير الشرطة وضعها في القفص.

. طالب وزير البلاد بتحنيطها وإبقائها عبرة للآخرين.

زحفت الذبابة، تسلقت ساق كرسي لوزير تأخر عن الحضور.

تناول السلطان من طبيبه حبات دواء متعددة الألوان، مختلفة الأشكال، متفاوتة الأحجام. ابتلعها على التوالي وأمر بافتتاح الاجتماع.

تلا وزير البلاد جدول الأعمال.

. تغيير الأحصنة.

. استبدال الأسلحة.

. التدقيق في اللغة المكتوبة والمحكية.

بدّل مهندس الإضاءة توزيع الحزمات، وكثّفا في بؤر وزعها على وجوه المجتمعين، فبدت خطوط بيضاوية ومثلثة، مربعة أو مستطيلة، انمحت داخلها أية ملامح، باستثناء آذان واقفة خارج مساحة الوجوه. وما لبث أن تردد صوت يتبعه صداه كأنه آت من خارج القصر:

. الأحصنة في اصطبلاتنا شابة وجديدة.

. الأسلحة طورناها وهي بين أيدينا.

. أما اللغة لا تزال خارج السيطرة. سنتابع بذل الجهود للقبض عليها.

(2)

فرمان

إلى كل القائمين على تعليم النشء وإعدادهم في أرجاء البلاد، عليكم الشروع بالحال، لتحضير امتحان عاجل وهام في درس اللغة. على أن تكون الأسئلة واضحة ومركزة ومختصرة، رأفة بعقول التلاميذ ومساعدة لهم في النجاح الأكيد.

وعليه نأمركم بتوجيه سؤالين فقط. وصححوا أوراقهم وفق سلم علامات منصف وعادل، مع ضرورة تقيدكم بقسط من التساهل في الأخطاء النحوية والإملائية، حتى وإن كان الخط غير واضح لا ضير.

العلامة تُوضع حسب ما ترد في الامتحان من أفكار أفصح عنها التلاميذ. وإن

التبست عليكم تعبيراتهم المكتوبة عليكم إثبات جدارتكم في إزالة كل غموض وإبهام للتعرف إلى القصد لما خطْو بأقلامهم.

ونأمركم أيضاً:

موافاتنا بنسخة طبق الأصل عن كل ورقة امتحان. وسنصرف لكم من حساب الخزينة ثمن الأوراق كما سنزودكم حالاً بآلات تصوير حديثة تصلكم وقت وصول هذا الفرمان.

يتم التنفيذ فوراً. وخلال ثلاثة أيام من تاريخه تُرسل إلى البلاط النسخة المصورة عن أوراق الامتحان.

سؤالان للامتحان:

1 . شكّل ثلاث جمل مفيدة. اسمية أو فعلية لا فرق، ولك حرية الاختيار والتنويع.

2 . املأ الفراغات التالية:

- هطلت أمطار غزيرة... الزرع.
- غنَّى الأطفال... الأمهات.
- واظب التلميذ على دروسه... آخر العام.
- شاهد الطفل حجراً في الطريق.....
- أطلقوا سراح أخي من الأسر.... وتمنينا لو....

يُعمم هذا النموذج على كافة مدارس البلاد. ويتم التقيد به. وكل ورقة امتحان تشذ عن المطلوب يُعتبر صاحبها فاشلاً في الامتحان، وتُؤخذ بحقه الإجراءات التي تناسب مصلحة الوطن.

نجاح التلاميذ دليل صلاحيتكم لمهنتكم المقدسة وإخلاصكم للسلطان. بانتظار النتائج على أحر من الجمر.

حاشية:

الطباشير التي طالبتم بها لعملكم شكلنا لجنة متخصصة لدراسة النوع الأفضل. وسينبثق عنها لجنة مشتريات عامة، تتفرع منها لجنة استيراد كفؤة وستسعد للسفر بعد تعيينها على أن تستكمل أوراقها الثبوتية اللازمة.

(3)
ابتهاج

رفع خبير التربية تقريره إلى مولاه يزف له بشراه بالنتائج المشرفة للامتحان. طيّر وزير البلاد بأمر من السلطان برقيات عاجلة إلى كل رؤساء الدول وسلاطينها وملوكها، يبلغهم فيها عن سلامة اللغة في عقول النشء في الدولة الفتية. ويدعوهم إلى احتفال عالمي في قصره، تضامناً مع تحضّر رعيته وتشجيعاً للعلوم في ظلاله.

كما احتفظ البلاط بنسخة من أوراق الامتحان في القصر، على مقربة من مجلس السلطان. وأمر القلم بتنفيذ رغبة سيد البلاد في مكافأة القائمين على إعداد النشء، فأعد مسودة القرار برفع مرتبات المعلمين. وأخرى بتثبيت وزير التربية وزيراً وأوعز لوكالات الأنباء وأجهزة الإعلام بشطب كلمة "مؤقت" عندما يُذكر وزير التربية.

التلاميذ طفقوا يغنون ويلعبون في باحات المدارس، واندفعوا خارج أسوارها، نحو الشوارع للتعبير عن بهجتهم بعلاماتهم العالية.

وراحت وكالة الأنباء الوطنية تكرر إذاعة خبر الفرحة الغامرة في ظلال السلطان المفدى، وأرفقته بصورة حية أعدها متخصصون بفن التظهير المناسب.

أبدى عدد من مندوبي الصحف، ومراسلي الوكالات، حاجتهم لتغطية الاحتفالات بشكل حي، بكاميراتهم ومسجلاتهم، مدَّعين رغبتهم في توسيع دائرة الاهتمام بالحدث، ومشاركتهم في واجب التأييد والدعم للسلطان. فاعتبرت الجهات المختصة بهذا الشأن، في البلاط، ما هو مطلوب لعبة خبيثة، تفوح منها رائحة دسيسة للتشكيك بحقيقة الوضع في ظلال صاحب السيادة. ولم تُجب على طلباتهم بالرفض، بل اكتفت بتوظيف خبراتها لطلي الموضوع، فقامت بإبلاغ الصحفيين والمراسلين والمندوبين، ضرورة تجديد أوراقهم الثبوتية، لإعادة اعتمادهم في مهمتهم، فانشغلوا بمراجعة الدواوين والإدارات، التزاماً بالقوانين والأعراف المتبعة. وفي اليوم التالي كذّبت الوكالة الوطنية للأنباء ما نشره مراسل فضَّل عدم ذكر اسمه، بعد أن غادر البلاد، مترفعاً عن تقديم طلب اعتماد جديد، منوهاً بأن الغرض منه ثني المراسلين عن القيام بالتعبير عن الحقيقة، بإلهائهم أو تخويفهم.

وصلت الوفود تباعاً، للتحضير الأكمل للاحتفال، قبل وصول أصحاب السيادة والجلالة. واستأذن بعضهم من وزير البلاد للاطلاع على ما كتبه التلاميذ في أوراق الامتحان، معللين ذلك برغبتهم نقل التجربة إلى بلادهم، ولإتاحة الوقت اللازم لمشاركة سادتهم سلطان البلاد بالفرح ومعالجة القضايا الكبرى.

(4)

الكمبيوتر

ارتسمت خطوط، وظهرت جداول بيانية. تقلبت المخططات على شاشة الجهاز. وكان الضيوف يرمقون الأرقام والحواشي والناتج. تبادلوا النظرات، وأخذ أحدهم فتح ملفات أوراق الامتحان من ذاكرة الجهاز. توقف عند أوراق كثيرة، ليسأل بعدها مندوب البلاط في الأرشيف:

لماذا كل جمل التلاميذ في الامتحان فعلية؟

طلب ضيف آخر تصنيف الأفعال حسب دلالاتها وليس حسب أزمنتها أو أنواعها.

بدأ الكمبيوتر يستعرض واستقرت سجلاته البيانية:

. أفعال الشدة والقوة 35%.

. أفعال الخوف والقلق 45%.

. أفعال العبث 15%.

. أفعال تتعلق بشخص السلطان 5%.

عبر أحد أعضاء الوفود التمهيدية، التي سبقت وصول أصحاب الجلالة والسيادة، عن رغبته في الاطلاع على عينات حرفية من أفعال الخمسة في المئة.

أعطى عامل الجهاز أمراً للحاسب، جاء الرد أن فتح الملف يحتاج إلى شيفرة لا يعرفها إلا السلطان.

(5)
في حضرته

أمسك سيد البلاد ورقة التلميذ الواقف بين يديه وقرأ الجملة التي ملأ التلميذ فراغها:

. هطلت أمطار غزيرة فمات الزرع.

نعم أستاذ .

أستاذ بعينك قال السلطان. اشتعلت عينا وزير الشرطة. انتفخت صدور الحرس الخاص، واندفعت إلى الأمام بانتظار إشارة.

. كيف يموت الزرع من المطر يا بني؟ سأل السلطان. هو ينمو أولاً، يكبر، يثمر، يمتلئ بالسنابل وينضج الحب فيها. قبل الحصاد يحدث شيء فيندفع جنود من خارج المدينة. يحطمون أبوابها، يجتاحون الحقول بأقدامهم، فيموت الزرع يا سيدنا.

التلميذ الثاني:

غنّى الأطفال فبكت الأمهات.

نعم يا مولانا.

صارت معي. كنت أغني أجمل الأمهات التي انتظرت.." فرفعت أمي عينيها إلى الصورة على الجدار وانبجس الدمع من مقلتيها.

التلميذ الثالث:

في العام المنصرم كان فؤاد أشطرنا. يجد على دروسه ورسب في نهاية العام، لأنه لم يحضر الامتحان. اضطر للاختفاء لأنهم يطاردونه بتهمة تعريض الأمن للخطر والإساءة للحاكم العسكري. وجاء وقت الامتحان وهو متوار عن الأنظار خوفاً منهم.

التلميذ الرابع

والله يا مولاي شاهدته بعيني.

شاهدته أم أنت الذي خبأت الحجر في حقيبتك؟

أردف سيد البلاد:

افترض أنك شاهدت حجراً في الطريق، ماذا تفعل يا بني؟ واقترب منه مطبطباً له

على كتفه. رد التلميذ:

. في قريتنا أحجار كثيرة نعمرّ بها منازلنا، ونترك الباقي لوقت الحاجة.

السلطان:

وفي المدينة حيث توجد مدرستك، إن عثرت على حجر في الطريق، ماذا تفعل أيها الشاطر؟

عندما أراه يا مولاي سأتصرف. اتركني أذهب وابحث عن حجر وسترى ما سأفعل به عندما أحضر إليك.

وأنت أيها الخامس

. كيف تتمنى لأخيك الموت، بعد أن أطلقوا سراحه من الأسر، ثمرة جهودنا الشاقة معهم؟ هل لك أخ خرج من الأسر؟

كلا يا مولاي. حصلت لابن جيراننا. أطلقوه مشلولاً. فاقد البصر. هنَّأتُ أخاه بالإفراج عنه فردّ علي:

ليته مات أو بقي في الأسر أفضل.

طوارئ

إلى كل أصحاب الجلالة، والسيادة، والسمو، المدعوين إلى حضور الفرحة البكر في "دولتنا" الفتية.

نعلمكم تأجيل مهرجاننا العظيم، مع اعتذارنا الشديد. لقد صادف انشغال السلطان بأمر طارئ، وستقدرون المهمة التي شغلته بكل تأكيد. حيث اضطر للقيام شخصياً باستقبال شحنة من حليب الأطفال، وصلت إلى ميناء دولتنا الفتية. كما يسرنا إعلامكم أنه سيتابع إشرافه شخصياً على توزيعها، للتحقق من المساواة والعدالة، خاصة وأنه كان سعيداً بذكاء أجيال الدولة الجديدة، الذي لمسه واضحاً في أوراق امتحان الأطفال في مدارس بلدنا. وكلنا ثقة أن هذه المهمة التي شغلته عن إقامة المهرجان وتأجيل استضافتكم لوقت لاحق، ستلقى تفهمكم، بل وترحيبكم.

انتهى القلم من كتابة بلاغ السلطان. وانتقل لكتابة أوامر جديدة لوزرائه وخبرائه وأعوانه:

حفظ أوراق التلاميذ الذين أساءوا استخدام اللغة. لكنه ما لبث أن غير الصيغة، وهو ينظر إلى أكداس مكدسة من الأوراق، فهرش كرشه بأظافره، وأمر بعدد قليل من الأوراق للحفظ. والأوراق المتبقية يستدعي أصحابها للتحقيق بالجريمة والإساءة لكرامة البلاد وتهديد مستقبلها الآمن والمستقر. وغمز وزير شرطته.

أعاد مهندس الضوء تظليم بعض المساحات، وترقيص حزمات الألوان المختلفة، فعلا صوت مجهول المكان والمصدر:

"الآن أحسنت فعلاً يا ... ونحن معك للقبض على اللغة. ولا تصدق أن ابن خلدون سيتهمك، لا سمح الله، أنك مغلوب ومولع أبداً بالاقتداء بالغالب في شعاره ونحلته وسائر أحواله وعوائده" ثم انفتح باب القاعة ليعبر صهريج نفط سرعان ما أغرق الأوراق المكدسة.

في ذلك اليوم استوقف الرعية سؤال عن سحب الدخان المتصاعد من خلف قضبان نوافذ القصر.



المشهد الأخير

عمر الحمود

((شرٌّ الناس من رأى نفسه خيرهم)).
مثل شعبي

1 ـ لقطة أولى:
أنباء عاجلة ملأت الدنيا، وشغلتنا.

لقد ابتسم لكم القدر، وضحكت لكم الدنيا، فمديركم الجديد يحمل مؤهلات علمية متوجة بدرجة الدكتوراه من جامعة أجنبية، وأُسندت إليه مناصب كثيرة.

وعددت الأنباء البلدان التي زارها، واللجان والأندية التي نال عضويتها، أو كُلّف برئاستها، وذكرت المؤتمرات التي شارك بها محاضراً، أو ضيفاً وعناوين الأبحاث التي أعدّها، وإنّ الإدارة قُدّمت إليه، ولم يتقدم إليها.

إنه علمٌ على رأسه نار!.

ولم نسمع به من قبل.

وكثيرون منا ـ لشدة لهفتهم ـ ضخّموا الأنباء، وزادوا حلقاتٍ على سلسلتها.

2 ـ لقطة ثانية:
تفاؤل وتهان.

فرحنا، وهبّت علينا نفحة طيب من غصنٍ رطيب، فمديرنا القادم يمتلك خبرة إدارية نادرة، وسيحفر لحداً للروتين البغيض، ويدفنه بيديه المباركتين، ويجعل البيروقراطية من مستحاثات عصورٍ مضت.

إنه يحترم العهود، ويحفظ الحدود، ويحب البساطة، ويكره الألقاب، طريقه العدل والنزاهة، إنه وميض فجرٍ بعد ليلٍ كئيب، أو هبة إلهية أُرسِلت في لحظة رحمةٍ نورانية.

ودخلنا إلى دنيا التخيلات، ورأينا أحلامنا حقائق ملموسة، ودائرتنا دائرة مثالية، تعيش عصراً ذهبياً واقتدت بها الدوائر حتى صارت المدينة مدينة فاضلة، وتبادلنا التهاني، وكأننا في عيد سعيد.

3 ـ لقطة ثالثة:

في القاعة.

أظهرت الدائرة أحسن ما لديها.

وأُعِدّت قاعة الاجتماعات بعناية، دُهِنت، وفُرِشت بأثاث فخم، زُينت، وأُنيرت بمصابيح تدخل المدينة لأول مرة، وتزاحمت في زواياها باقات الورود.

وحضرت الصحافة بصحفييها ومصوريها، وحضرت الإذاعة بمراسليها، وجاء فريق التلفزيون بحسناواته وعتاده الإلكتروني.

ووزعت أوراق خالصة البياض، وأقلام قزحية الألوان، وبدا كل شيءٍ حولنا يتلألأ ترحيباً بالقادم الجديد.

4 ـ لقطة رابعة:

الاجتماع.

دخل المدير الجديد إلى القاعة بقامةٍ قصيرة وبدانة ظاهرة ووجه مكتنز ولباس ثمين معطر، وقصة شعرٍ لا غربية ولا شرقية.

مسحته أبصارنا بفضول، وعادت بسحبٍ من الخيبة والأسئلة.

وأسرع زميلٌ لنا، نهض في وجهه، وحثّنا على النهوض مستعيناً بيمينه، أذعنّا لإشارته، ولم نجلس حتى استقر المدير على كرسيٍ مذهب في صدر القاعة المكيّفة.

حرّك ربطة عنقه ذات اليمين وذات الشمال، وتورّم على كرسيه، وكأنه ساد الإنس والجن، أو عُلّم منطق الطير.

وفرش أوراقه، وأمسك قلمه الفضي بأناقة، ونقّل بصره بيننا، وكأنه يتفقدنا واحداً واحداً.

واقترب الزميل المذكور من مكان المدير مستعملاً يديه الطويلتين وقوة ساعديه محاولاً أن يجعل من تصرفه تصرفاً عفوياً، وصار بجانب المدير، ورحّب به باسمنا دون

أن نكلفه بذلك، وعرّف به، وأكمل بأننا حظينا بمعلم . ويقصد المدير الجديد . يصغي، ويتعلم، قبل أن يفرض رأيه، ويتكلم، يتفهّم، ولا يتجهّم وحين ينظر يرحم، وحين يفصل يعدل.

ورحنا في تصفيق حاد. وذمّ زميلنا المدير السابق، ووضع عيوبه على المشرحة، ونظر إليها بمكبر يظهر الذرة مجرة، وأسهب في بيان أخطائه الجسيمة التي سببت للدائرة كوارث على حد تعبيره، وذكر عدد الشقق السكنية التي كسبها من خيرات الدولة، وأمام تعجبنا حدد مواقعها بدقة.

وأردف: ومعلمنا يريد قصراً في الجنة، تطوف فيه الحور العين.

((الجنات للصالحين، ولن يشم رائحتها هذا المتكبر المترهل)).

قال كثيرون منا لأنفسهم.

((أريدكم عجينة طريّة بين يدي، أخبزها كما أشاء)).

قال المدير لنفسه.

وابتسم لعدسات التصوير التي ركّزت عليه بإلحاح صارخ.

ومن كوثر بسماته يستمد الصحفيون طاقة، فيدوّنون الكلمة قبل النطق بها.

ضجرنا، وتسرّب الخدر إلى بعضنا.

تثاءبنا، وأخذ أحدنا غفوة قصيرة، وكأن الخدر بسط إليه فراش النعاس.

وآخرون دلكوا أطرافهم التي تصلّبت، وغيرهم رسم أشكالاً على الأوراق، أو حلَّ الكلمات المتقاطعة في جريدة الصباح.

طالت الكلمة، وتطعّمت بمدائح غير مألوفة ومعلومات غير معروفة.

((هذا المتملّق المغفّل أدى ما عليه بجدارة، ولكن لا مكان عندي لأمثاله)).

قال المدير لنفسه.

((هذا المدير لا يشبع من اثنين: مال وسلطة)).

قال المتملّق لنفسه. وتصاعدت أسئلة في داخلنا:

. هل زار الزميل عرّافاً، فأطلعه على المخفي من الأخبار، وكشف له الحجاب عن

الأحوال..؟

. أم هو من أهل الحقائق، فأحاط بما لم نُحِط به، وخصّه الله بأسرار...؟.

. أم هي لعبة أتقن قوانينها، وصال، وجال في حلبتها بمهارة..؟.

وتكلّم المدير.

حاول أن يكون قريباً من القلوب، بعد أن نغّصته مشاعر غامضة، تعلن أن هذه الدائرة محشوة بالغامض والمجهول، فأظهر ليناً، وتحدث عن عناوين عريضة في وقتٍ قصير كعزمه على محاربة الإهمال وإيقاف الهدر ومكافأة المجد ومحاسبة المقصّر واتخاذه المشورة سبيلاً لاتخاذ القرار.

وفي دورنا رفعنا الأيدي، فلدينا المفيد من الكلام.

اختار المدير زميلنا المتملّق.

((أنت شريك في معمل الرخام، وتملك محلات للديكور والأثاث، وأنت مسنود من فوق، وستوافق على ما أقول قبل أن يرتد طرفي إليّ وستكون أجور من قاضي سودوم إن اعترض هؤلاء الجهلة)).

قال المتملق لنفسه.

واقترح تسمية الدائرة تسمية عصرية، وتوسيع مكتب المدير، ورفده بكاميرات مراقبة لها عيون في المكاتب وتغيير أثاثه وديكوره الكلاسيكي، وإكساء جدران الدائرة بالرخام.

اعترضنا بوشوشات تعالت تدريجياً، وتحولت إلى رفضٍ علني، اعتبره المدير اختلافاً في الرأي، وجرأة في محلها، وأصلاً من أصول الشورى والحوار.

وصارت ملامحه ملامح مهادن مناور يستعرض قدراته في المناورة، وحوّل اقتراحات المتملق إلى قرارات، مستبيحاً ما أثنى عليه منذ لحظات، ومطبقاً أوامر المستبد القابع تحت صدره في القمع والمصادرة، وأعاد توزيعنا على الأقسام كقطع شطرنج خرساء بيد لاعب مبتدئ، ولم يمهلنا للرد، وموعد الانصراف من الدوام قد حان.

5 ـ لقطة خامسة

في الاستراحة

خرجنا من الاجتماع

قذفنا طابور المراجعين الذي ينتظر إنجاز معاملاته بعيونٍ فارغة مستجدية، وتفرق قانطاً حالما رأى مرافقي المدير يهرعون إلى السيارة الفارهة الرابضة، وجفل القريبون منها حين دار محركها قبل أن تلمسها يد السائق عبر جهاز تشغيل عن بعد.

راجعنا ما تم في الاجتماع.

انقلبت موازيننا، وضيقٌ لبّد يومنا، وجفف جنائن تفاؤلنا، وامتص قطرات الفرح المنثورة على أفنانها، فزميلنا المتملّق الفدّاح المدّاح هو الذي رحّب بالمدير السابق، ومدحه، وأولم له، وتحول إلى جابٍ له، فارتفعت أسهمه لديه وجعل له النصيب الأوفر من قسمة الكراسي وتوزيع المكافآت والعلاوات والهبات، والقرارات المتخذة لا تختلف عن قرارات الاجتماعات السابقة إلاَّ في شكلها.

لم نمتثل لها، وأوفدنا وفداً بهذا إلى من يحل ويربط.

6 ـ لقطة سادسة

إعلان هام

خصصت صحف المساء صفحة كاملة للاجتماع، وفي أعلاها صورة المدير، وأشادت بنتائج الاجتماع، ووازى هذه الإشادة تحقيق صحفي عن دائرتنا، وأعلنت في صفحة أخرى إعلاناً، أطّرته بتشكيلاتً هندسية: ستبث رسالة المدينة التلفزيونية وقائع من الاجتماع.

صُدِمنا.

لم نتوجع، أو نحكي، بل ضحكنا بمرارة.

قاطعنا تلك الصحف.

واحتجاجاً على إعلانها دفع نصفنا بأجهزة التلفزيون إلى سوق الجمعة، وأقسم النصف الثاني أن لا ينظر إلى التلفزيون إلاَّ بعد بث رسالة المدينة.

وتبرع المتملّق بإيصال الخبر إلى المدير بصياغةٍ طريفة: ((**لقد بيعت عشرات**

الأجهزة التلفزيونية في سوق الجمعة ليتسنى للناس رؤية الاجتماع، وسيشغّل العشرات أجهزتهم يوم الغد من شارة الافتتاح إلى شارة الختام لحرصهم على رؤية مشاهد الاجتماع)).

وفي الصباح لم يعدم المدير من يخبره بالحقيقة، وأضاف إليها أقوى ما عنده: وفد الدائرة في طريقه إلى الوزارة.

شبَّ سعار بين ضلوعه.

جمعنا، وغضبه يتلولب، ويضجّ كزوبعة عجاج جامحة.

هددنا، ولم نعتذر كما كان يتوقع.

شحذ أسلحته واستعان بهواتفه الأرضية والجوّالة لتسمعه صوت سنده!

لم نجبن ولم نتراجع.

خذلته هواتفه، ورجمته بجمرٍ مستعر: **((أحدث الوزير تغييرات جذرية ولم يثبت فيها من كان يغدق عليه ستراً ودعماً)).**

فقد عنفوانه، ولم يعرف بأي ركنٍ يلوذ.

تلاحقت أنفاسه، وتلّون وجهه بصفرة باهتة، وانفجر كبالونٍ منفوخ ولم يبقَ منه اسم أو رسم.



قراءات ومتابعات

الفكر اليهودي... تاريخ سياسي
سفر إستر نموذجاً

فؤاد سليم أبو زريق

لابد لنا قبل الولوج في دراستنا هذه حول الفكر اليهودي أن نستعرض جملة من المقدمات شكلت البنية الفكروية للقبلي اليهودي منها:

التناخ- توراة- نفيئيم- كتوفيم- تلمود- سنهدرين- جمارا- مشناه ومنه ناشيم المتفرع إلى يياموت، كتوفوت- نداريم- نازير- شوطاه- غيتين وكدوشين.

لقد عمل إدوين. م. رايت في قراءته السياسية للفكر اليهودي المنشورة بعنوان "التضليل الصهيوني البشع" والتي ترجمها إبراهيم الراهب على استكناه أغلب المعطيات الفكروية اليهودية في لبوسها السياسي.

فقد استطاع علم المعرفة والدراسات الحديثة أن تحلل هذه المراجع وتنتقد الخرافات والأساطير التي وجدت فيها، مما شكل خطراً على استمرارية اليهودية، الأمر الذي دفع بالحاخاميم إلى محاولات لتخليد الثقافة اليهودية وترسيخها بأن يتم تدريسها لكل جيل من أجل الحفاظ على المجتمع اليهودي منفصلاً عن المجتمعات الأخرى.

لقد تعرض الفكر اليهودي لحقبتين هددتا استمرار طقوسه:

أولاهما: كانت المرحلة الهلينية تحت حكم السلوقيين والحكام الإغريق، لقد وجد كثير من اليهود في الأقطار اليونانية والإغريقية الأكثر انفتاحاً وعالمية، فرصة للهروب من الأفكار والعادات اليهودية الاستبدادية والصارمة، لهذا تبنوا اللغة والأسماء والملابس اليونانية واندمجوا في المجتمع اليوناني الروماني، وجاء رد الفعل اليهودي على ذلك في ثلاثة أشكال:

-فريسيين: أكدوا بدرجة عالية على طاعة اليهودية وانفصالهم عن مجتمعات

العالم.

-تساديكيم: شكلوا نوعاً من نخبة يهودية تشاركت وتزاملت مع حكامها اليونانيين-الرومانيين لكنها ظلت محافظة على ما توارثته من معتقدات دينية.

-حريديم: طوروا التزمت اليهودي.

في هذا الوقت بالذات ظهر سفران من التوراة: سفر دانيئيل الذي كتب بين 165-163 ق. م، خلال حكم أنطوخيوس الرابع الذي حاول إخماد الطقوس اليهودية، وكان لهذا السفر مغزىً أخذ مكانه في العودة إلى الحقبة الفارسية لكنه في الحقيقة يعود إلى الأيام الأخيرة للسيطرة السلوقية، تقوم فكرته على أساس "التمسك باليهودية.. وأن الله سيرسل مسيحه، مرة ثانية، ليعيد الأمة اليهودية إلى قوتها وهويتها".

وبالتالي يكون دانيئيل رمزاً لليهود، الذي قاوم الاندماج في التجربة اليونانية؛ مما حدا بالحريديم أن يتخذوا هذا السفر مثلاً لهم نحو حل عسكري واحتقار الإمبراطورية الرومانية، الأمر الذي أنتج رد فعل روماني بقيادة "فاسبتيان" بين عامي 64-70م إلى عصر باركوخفا.

وثانية كانت عام 130 ق. م عندما ظهر سفر آخر أصبح تعبيراً عن وجهة نظر مجموعة من ال"تساديكيم" خدم كنموذج أم لطراز آخر من اليهودية، وهذا النموذج نراه جلياً في أيامنا هذه.

لقد أشار سفر (إستر) إلى مفهوم قومي، يعود فيه الحوار وسياق روايته إلى القرن الخامس قبل الميلاد حيث الملك "أحشفيروش" ملك بلاد فارس من السلالة الأرخيمينية.

شخصيات هذا السفر تشكل منهج عمل فكروي يهودياً، وهي بإسقاطاتها تشكل حبل السرة في تعاطي اليهود مع الأغيار (الغوييم):

-هامان: يمثل القوى التي تكره اليهود

-استرومردخاي: يمثلان المجتمع اليهودي

-أحشفيروش: يمثل القوة الأجنبية التي يمكن أن يستخدمها اليهود لتحقيق أهدافهم النهائية.

استطاعت إستر أن تسقي أحشفيروش الخمر وتسكره، وهي حالة يكون، من خلالها، قد نسي مسؤولياته تجاه شعبه، ثم تحصل إستر على خاتمه لتصدر مرسوماً تحكم فيه على هامان بالموت وليصبح اليهود ظافرين بذبح عشرات الآلاف من الفرس (إستر 9: 5: 17).

إن فن المناورة السياسية بأية وسيلة هي قضية مبررة يهودياً، فقد وضع سفر إستر النموذج أمام ثيودور هرتسل، الذي كان هدفه إبراز مفهوم الدولة لليهود، لذلك أعطى نفسه مظهراً علمانياً على حين كان حريدياً صرفاً،

لذلك قرر استخدام فكرة الدولة فقط ليناور بعض القوى العالمية من أجل إقامتها غير مبال فيما إذا كانت هذه الدولة مفيدة لتلك القوى أم لا، فقد كان عليه أن يجعل فكرة الدولة مغرية حتى يستطيع، من خلال ذلك الحصول على الدعم من تلك القوى بعد جعلهم ثملين بفكرة السيطرة على الشرق العربي.

ثم أصبحت هذه الفكرة مسكرة نهاية القرن التاسع عشر، حين اشتدت المنافسة بين القوى الأوربية في تلك اللحظة من التاريخ.

فقد كانت روسيا منذ عام 1685م قد دخلت 14 حرباً ضد الإمبراطورية العثمانية من أجل السيطرة على الشرق العربي الاستراتيجي مدعية أنها ورثت دور الإمبراطورية البيزنطية في القرون الوسطى.

وكانت إيطاليا متلهفة من أجل إعادة الإمبراطورية الرومانية القديمة وتعمل من أجل غزو أثيوبيا.

أما بريطانيا العظمى كانت تسعى لتأمين سلامة طرق مواصلاتها إلى الهند، بعد حصولها على قبرص قاعدة للعمليات.

إن سفر إستر يضع الأدوار:

إستر: هي رمز القبيلة اليهودية وتحتاج إلى مردخاي (هرتسل) ليكمل دورها.

القوى الإمبريالية: رمزها أحشفيروش؛ وهامان يرمز للعرب. وهكذا تستطيع إستر الزواج من قوى إمبريالية وتجعلها ثملة بنبيذ السيطرة على الشرق العربي، إذ إن اتحاد الصهيونية مع أمة أجنبية قوية هي قضية مبررة.

إن مفهوم دولة يهودية تحكم منفذ هذه الطريق إلى الهند كان هدفاً مراوغاً والذي آمن هرتسل أنه يستطيع بيعه للأوربيين، وإذا ما استطاع إقناعهم بإقامة دولة يهودية في المنطقة-مرجحاً فلسطين- فإنه كان متأكداً من أن اليهود سيستجيبوا للهجرة إليها ولا حاجة لوضع أي اعتبار للعرب، الذين يجب أن يطردوا.

ويرسم هرتسل في مذكراته وكتابه (الدولة اليهودية) صورة دولة يهودية كبيرة ترث كل مناطق ممالك داود وسليمان، تسيطر على الشرق العربي، وكسمسار زواج كان عليه أن يزوج فكرة الدولة اليهودية إلى مسؤول أجنبي قوي، متجاهلاً ما يمكن أن يحدث لمثل هذه الدولة الإمبريالية بعد تأسيس الدولة، وعلى هذه الصخرة كانت قد بنيت كافة مخططاته، وهكذا فإنه وعد واحداً من أشد الناس عداوة لليهود وهو رئيس وزراء روسيا "فوت بليغا" سنة 1903 بأن الدولة اليهودية ستحل مسألتين لروسيا، فهي ستخدم روسيا كنقطة أمامية للإمبراطورية الروسية، وستأخذ كل اليهود إلى خارجها، ولقد فشل الخداع، لقد كان مخططو السياسة الروسية الاقتصادية

والبشرية واقعين في شكهم من مثل هذه الخطة، وجهود بيع الدولة اليهودية إلى القيصر (ولهلم) فشلت لأن (ولهلم) الثاني كان يأمل بأن يقيم حلفاً مع الإمبراطورية العثمانية، وهذه لا تريد دولة يهودية في منطقتها. وكانت إيطاليا ترى أن هرتسل كان يبيع فكرة لا يستطيع تسليمها... وهكذا فشلت المحاولات.

كانت المملكة المتحدة البريطانية أكثر رغبة في إيجاد مستعمرة يهودية في كينيا- أوغندا لدعم غزوها الحديث إلى إفريقيا.

وفي عام 1904 مات هرتسل ولم يستطع سمسار الزواج هذا أن يزوج فكرة دولته اليهودية المخادعة إلى القوى الإمبريالية في زمنه، ومع موته وفشله كسمسار زواج لم تمت فكرته وانتظرت الصهيونية عشر سنوات لإيجاد ظروف أفضل وسمسرة أنجح، إلى أن أتى عام 1914- في أثناء الحرب العالمية الأولى؛ وكان السمسار حاييم فايتسمان، والوقت كان الحرب بين بريطانيا من جهة وألمانيا والإمبراطورية العثمانية من جهة أخرى.

لم يكن فايتسمان قادراً على بيع فكرة الدولة اليهودية إلى المملكة المتحدة، فالزواج بين الاثنتين يضع المصاعب أمام المملكة المتحدة، ولكن وضع فايتسمان محظية يهودية فيه كان مغرياً، ذلك أن دولة يهودية تعني ربط معاهدات والتزامات، ومن هنا بدت فكرة الوطن القومي مغرية لأنها يمكن أن تصبح لعبة بريطانيا لتحقيق خططها في الشرق العربي والتي من الممكن إلغاؤها إذا ما برهنت أنها وقعت في عجز مالي وأنها تستدعي طلبات مكلفة وغالية.

كانت المعضلة التي تواجه بريطانيا هي أنها تلعب مع محظيتين هما: الوطن القومي اليهودي، والدولة العربية أو الدول العربية، آملة أن تحصل على مكاسب من الطرفين دون أن تصبح ملتزمة لأي منهما.

وهكذا اتكأ فايتسمان على محظية الوطن القومي اليهودي في وعد بلفور آملاً أن يتمكن أخيراً، كمحظية، من طرد المنافس العربي من الخطة الإمبريالية البريطانية، وتستطيع المحظية اليهودية، مع الزمن، أن تصبح زوجة للإمبريالية البريطانية.

إلا أن كل من المحظيتين طالبت بطرد الأخرى كما جاء في قصة إبراهيم وسارة وهاجر (سفر التكوين 21). وكان أن تم تفضيل الزوجة العبرية على المحظية المصرية، الفكرة التي حفرت في عقل كل طفل يهودي منذ مولده.

وهكذا قبل فايتمسان المساومة عبر اعتقاده بأن القضاء والقدر سيفضل اليهود.

إن أثر الأساطير التوراتية على اليهودية، قضية لم يبالغ فيها، وكانت

الطقوس الدينية هي ما أوجده وتمسكوا به.

وقبل أن تحصل بريطانيا على محظيتيها (الوطن القومي اليهودي والانتداب على العرب) بوقت قصير، التحمت المحظيتان معاً وخاضتا صراعاً مميتاً. وإثر ذلك قامت بريطانيا بإرسال لجان متواصلة من أجل أن تهدئ الصراعات المتناقضة التي أخذتها على عاتقها؛ وفي عام 1939 كان الكتاب الأبيض الإنكليزي قد وجه ضربة قاتلة لحلم التجمعات اليهودية في طرد العرب في ظل الحكم البريطاني، لذلك كان لابد من قوة أخرى تؤدي دور (أحشفيروش)؛ وبينما كانت بريطانيا عام 1917 نشوانة لتلعب بالطموحات اليهودية، تأكدت عام 1939 أن مصالحها تقع عبر علاقات طبيعية مع العالم العربي.

تطلع سماسرة الزواج، لذلك، نحو قوة أخرى يمكن أن تصبح زوجاً لفكرة الدولة اليهودية، وكان لدى الدول الأوربية تاريخ طويل في دفع الثمن الغالي في اللعبة الإمبريالية، لذلك لم توافق أي منها على اللعب في فكرة الدول اليهودية.

كان هناك قوة عالمية نامية وساذجة تماماً، وغير مدركة أو مضطلعة في قضايا الشرق العربي، هي الولايات المتحدة.

أرسل الرئيس ولسون عام 1919 مندوبين إلى سورية هما: تشارلس كراين وهنري كنغ ليتحققا من رغبات العرب المتحررين حديثاً. ولقد أشارا في تقريرهما أن العرب موحدون ضد الصهيونية لأنها خططت لطرد الفلسطينيين عبر إقامة دولة يهودية مطلقة. وأنه إذا ما قبل هذا المشروع فإنه يحتاج إلى 50.000 عسكري أميركي من أجل فرض هذا المشروع على العرب.

لقد حقق الصهيونيون نجاحات في أثناء مرحلة الانتداب، فقد أصبح عددهم في فلسطين عشرة أضعاف عددهم عام 1919 واستطاعوا تنظيم أنفسهم، وتجهزوا بإمدادات عسكرية وقيادية عبر نمو الهاغاناه.

كانت المملكة المتحدة ضعيفة كقوة إمبريالية. ومن أجل طردها كانت هناك الولايات المتحدة القوة الناهضة مع تجمع يهودي عدده خمسة ملايين ونصف داخلها يشكلون حصان طروادة اليهودي الذي يمكن أن يوظف ويناور لتحقيق الحلم الصهيوني.

كان جهل الولايات المتحدة عن الشرق العربي تاماً. ولم يكن الأميركيون جاهلين فقط بل كان من السهل خداعهم أيضاً، لقد كان تمركز اليهود في المناطق الانتخابية الأساسية: نيويورك وبنسلفانيا، اليونز، أوهايو، كاليفورنيا، لذلك أدّوا دوراً في النتائج المستقبلية.

كان عام 1948 عام انتخاب قومي ومحلي، لقد بدت هذه السنة وكأن إله إسرائيل

قد هيأ الولايات المتحدة عريساً (لإستر)؛ عام 1948 الدولة اليهودية تزوجت الدبلوماسية الأميركية- وهنا برز فريق قوي من سماسرة الزواج ليزوجوا دولة إسرائيل المقبلة مع السياسة الخارجية للولايات المتحدة.

لقد قام بهذا الدور كل من حاييم فايتسمان، دافيد بن غوريون، الحاخام هللر سيلفر في كليفلاند، فليكس فرانكفورتير، الحاخام ستيفن وايز وعدد من الاستراتيجيين العاملين في الدولة والشؤون القومية، كانت لهم علاقات حميمية مع رجالات الكونغرس والسيناتورات وحتى مع الرئاسة.

في أيار عام 1942، وفي خندق بلتمور في نيويورك خرجت هذه المجموعة من سماسرة الزواج ببرنامج لتزوج إستر إلى حكومة الولايات المتحدة في علاقات وثيقة ثابتة. ومن خلال جهلها في إدراك النتائج تورطت الولايات المتحدة في دعم إقامة دولة يهودية بحيث لا تستطيع بعدئذ الانسحاب، لأن التجمع اليهودي في الولايات المتحدة سيشكل الضمانة لمثل هذا الحلف الثابت، وهكذا في عام 1946، وفي الاجتماع الأخير للمنظمة الصهيونية العالمية في سويسرا تم إبعاد فايتسمان كنموذج للعلاقات الصهيونية- البريطانية وتم انتخاب الحاخام هللر سلفر من الولايات المتحدة رئيساً جديداً للمنظمة.

لقد وضع صهيونيو الولايات المتحدة ضغوطاً كبيرة على كاهل البيت الأبيض والكونغرس الذين استسلموا بدورهم إلى إغراءات الزواج بين إستر (الدولة اليهودية) والملك أحشفيروش (حكومة الولايات المتحدة).

إن اليهود في الولايات المتحدة يتفاخرون بمواقفهم الليبرالية، ولكن في الموضوعات المتعلقة بإسرائيل يجدون أنفسهم متعصبين في دعم الدولة الصهيونية.

هذا التناقض سلط عليه الضوء البروفيسور اليهودي (كلوس. ج هيرمان) من جامعة كونكورديا مونتريال كويبك عندما قال:

"بكل أسف إن وجهة نظر القدامى من اليهود الإصلاحيين حسب بيان مؤتمر بترسبورغ عام 1883 والتي ترى في اليهود مجتمعاً دينياً قد دمرت نهائياً بما أقامه الإصلاحيون في التاريخ المعاصر. إن هؤلاء الحاخامات قد صنعوا تقليداً دموياً، لقد فضلوا إحياء القصص الوهمية القديمة وخرافات العنصرية وأساطيرها وغيرها من العشائرية والرجعية والتعصب القومي".

لقد شجع الرئيس الأميركي الأسبق (ترومان) قيام دولة يهودية في منطقة كان يسودها الفلسطينيون العرب، بل ودعمها، الأمر الذي أدى إلى إغراق المنطقة في حروب متواصلة ومذابح وحرب عصابات

عدا عن مليارات الدولارات التي قدمتها الولايات المتحدة ثمناً لهذه الحروب.

ولنا أن نستشهد بما قاله البروفيسور (مكسيم رودنسون) عام 1973 في كراس كتبه يحمل اسم (إسرائيل دولة كولونيالية استيطانية).

إن تحليل رودنسون في هذا الكراس يقوم على أساس مقارنة الأفكار والأساليب الصهيونية كجزء من الممارسات الكولونيالية الإمبريالية الأوربية في القرن التاسع عشر، وكانت نظريته تقوم على أن القوى الإمبريالية كانت مؤمنة بأن الشعوب في المستعمرات التي تحتلها ستقوم بالثورة من أجل الاستقلال كما حدث في المستعمرات الإسبانية التي ثارت على المحتل الإسباني في القرن التاسع عشر وكذلك ثورة البرازيليين ضد المستعمرين البرتغاليين إضافة إلى تجربة الاستعمار في شمال إفريقيا إذ استطاعت الثورة أن تخرجه من الجزائر جاراً أذيال الخيبة، لذلك عمدت، هذه القوى إلى زرع مجموعات استيطانية في أماكن متفرقة من فلسطين، ومن ثم تنميتها لتؤدي مهامها المستقبلية في السيطرة على المنطقة.

إن الهدف الصهيوني يؤكد على أن السكان الأصليين يجب أن يطردوا خارجاً اعتماداً على سفر العدد: "وإن لم تطردوا سكان الأرض من أمامكم يكون الذين تستبقون منهم أشواكاً في عيونكم، ومناخس في جوانبكم ويضايقونكم على الأرض التي أنتم ساكنون فيها".

لقد نظر الصهيونيون للعرب نظرة المستعمرين الأميركيين للهنود، ونظرة المستعمرين الإسبان والبرتغاليين للسكان الأصليين في أميركا الجنوبية وكذلك نظرة الألمان إلى الهوتنتوس في جنوب أفريقيا.

إن المدقق في تاريخ التوراة كفكر يهودي يدرك تلك الخطوط المتوازية بين تعابيرها الثيوقراطية وبين الاستعمار الأوربي في القرن التاسع عشر، مع فارق أن العرب لم يكونوا شعباً متخلفاً، بل كانوا ورثة حضارة وعبقرية عظيمة عانت من التحطيم المعنوي والإهمال تحت الحكم العثماني، لكنها كانت قادرة على الحياة والاستمرار عبر توارثها.

إن المرحلة التي استطاع فيها العبرانيون ذبح الكنعانيين وفرض قناعتهم المذهبية كما حدث في عهد السلالة الحشمونية أيام كانيوس والكسندر جانيوس، أو مرحلة الاستعمار الإمبريالي قد ماتت إلى الأبد، ومع ذلك حاول الصهيونيون استخدام كلا النموذجين من أجل إقامة الدولة اليهودية في النصف الثاني من القرن العشرين.

صاغ الصهيونيون في الولايات المتحدة شعاراً يقول "ما هو جيد لإسرائيل جيد للولايات المتحدة" وهذا اللحن الإعلامي

وصل ذروة التضليل عندما أعلن رئيس اللوبي الصهيوني آي. ل. كين أمام لجنة الشؤون الخارجية لمجلس النواب الأميركي في 22–30 تموز عام 1970 أن: "وجود إسرائيل هو حماية متقدمة لمصالح أميركا النفطية في الخليج والعربية السعودية والكويت والبحرين وإيران". وهذا ما نجده راسخاً في البنية الفكرية لدى الأميركيين بعدما استحوذت عليهم الأوهام الإسرائيلية وأسكرتهم تضليلاً إلى درجة لا يستطيعون معها معرفة ما هي المصلحة الحقيقية لشعوبهم، وهذا ما نجده بالفعل؛ فبقدر ما استمرت بريطانيا في إعطاء امتيازات لليهود كان البريطانيون "جيدين" ولكن عندما ظهر الكتاب الأبيض عام 1939 وأصبح ظاهراً فيه أن بريطانيا أصبحت مهتمة أيضاً بمصالح العرب، هاجم الصهيونيون بريطانيا، وباشروا بحرب عصابات ضدها.

الأمر نفسه ينطبق على الولايات المتحدة–فإذا هجرت مصالحها لصالح الصهيونية فهي (جيدة) بينما يكون اتهام الخبراء الذين يجادلون ويناظرون في أن للولايات المتحدة مصالح كبيرة وحيوية في العالم العربي، يكون اتهامهم بمعاداة السامية جاهزاً.

وفي الوقت نفسه هناك تقسيم آخر:

الصهيونيون الذين يذهبون إلى فلسطين هم (ممتازون، أنقياء، شجعان، مبدعون، أحرار) واليهود الذين تتاح لهم فرصة زيارة إسرائيل من الذين اختاروا البقاء في بلدانهم، يعيشون جواً سيئاً في أثناء هذه الزيارة فيوصفون بالشراهة وحب المال، بل وينظر إليهم على أنهم كفوا عن كونهم يهوداً وبشكل نهائي؛ وهذا ما أكده هرتسل وفايتسمان وثنى عليهما بن غوريون عندما ذهب إلى تسجيل قول عالم يهودي في القرون الوسطى: "إن اليهود الذين يعيشون خارج إسرائيل يعيشون دون إله".

فاليهودي لا يستطيع أن يكون مخلصاً وصادقاً في أفكاره وعواطفه وخيالاته في أرض الشتات كما يكون في (أرض إسرائيل)، يقول الحاخام اسحق كوك: "لا يستطيع اليهودي أن يكون مخلصاً وصادقاً في أفكاره وعواطفه وخيالاته في أرض الشتات كما يكون في أرض إسرائيل، بينما يكون خارجها مشوشاً، ملوثاً، غير نقي، وعلى أية حال، فكلما ازداد تعلق الشخص بأرض إسرائيل زادت أفكاره طهارة؛ لأنها حنيئذ تعيش في هواء إسرائيل الذي يحيي كل من يشتاق إلى الأرض؛ إذ ليس لليهودية في أرض الشتات وجود حقيقي، إلا بكونها تحيا بقوة رؤية مستقبلنا، وبذكرى مجد ماضينا، ولكن يجب أن ندرك أن هناك حدوداً لقوة هذه الرؤية لتحمل أعباء الحياة وتوجيه حياة الشعب، ويبدو أن هذه القوة قد استنفدت الآن طاقتها

وأصبح يهود الشتات يتحللون بشكل مخيف، ولا أمل لهم بإعادة زرع أنفسهم والاعتماد على ينبوع الحياة الحقيقي المقدس، الموجود في أرض إسرائيل فقط".

ويقول الحاخام يهودا أميتال في هذا الصدد، لكن بفلسفة مثالية مغرقة في الارتباط بأفكار مجردة لا علاقة لها بالعقلانية:

"إن الصهيونية لا تبحث عن حل لمشكلة اليهود بتشييد دولة يهودية، إنما بتشييد دولة هي أداة في يد الخالق الذي يعد شعب إسرائيل للخلاص.. وليس هدف هذه العملية تطبيع شعب إسرائيل ليصبح أمة مثل كل الأمم وإنما ليصبح شعباً مقدساً، شعب الله الحي" [Rubertstein The Zionist Revisited, P, 104]

لعلي أسهبت في رسم ملامح تأثيرات عقيدية بذلت جهداً كبيراً في استيضاحها فكروياً مع طرح حر اعتماداً على التاريخ وإنطاقه بحيثياته المختلفة.

يتلقى التاريخ، صهيونياً، تجبيراً يهودياً، بمعنى: أي تاريخ سياسي قام في العالم يعده اليهود مأخوذاً عن برنامجهم العقيدي. ولعلي أحافظ على موقعي في نقاش سفر استر إذ توصلت معكم إلى تحديدات سياسية اعتمدها قص توراتي أباح سيرورة تاريخية من وجهة نظر صهيونية. عناصر الزواج معروفة ولابد لنا من التعاطي معها بعد طرح التقديم والذي أرجو أن يكون مناسباً- أعيد الآن تشكيل شخصيات السفر:

قدم المؤسس الأول لأميركا نصيحة للأميركيين في وصيته التي جاءت في خطابه بالمجلس التأسيسي الأميركي عام 1789:

أيها السادة:

"لا تظنوا أن أميركا نجت من الأخطار بمجرد أن نالت استقلالها، فهي مازالت مهددة بخطر جسيم لا يقل خطورة عن الاستعمار... وهذا الخطر سوف يأتينا من جراء تكاثر عدد اليهود في بلادنا، وسيصيبنا ما أصاب البلاد الأوربية التي تساهلت مع اليهود وتركتهم يستوطنون في أراضيهم.. إذ إن اليهود بمجرد تمركزهم في تلك البلاد عمدوا إلى القضاء على تقاليد أهلها ومعتقداتهم وقتلوا معنويات شبابها بفضل سموم الإباحية واللا أخلاقية التي نفثوها فيهم، ثم أفقدوهم الجرأة على العمل وجعلوهم ينزعون إلى التقاعس والكسل، بما استنبطوه من الحيل لمنافستهم على لقمة عيشهم، وبالتالي سيطروا على اقتصاديات البلاد وهيمنوا على مقدراتها المالية، فأذلوا أهلها وأخضعوهم لمشيئتهم، ومن ثم أصبحوا سادة عليهم، مع أنهم يرفضون الاختلاط بالشعوب التي يعايشونها، حتى بعد أن كتموا أنفاسها، فهم يدخلون كل بلد بصفة دخلاء مساكين،

وما يلبثون أن يمسكوا بزمام مقدراتهم، ومن ثم يتعالون على أهلها وينعمون بخيراتها دون أن يجرؤ أحد على صدهم عنها.

ولقد رأينا في الماضي كيف أذلوا أهل إسبانيا والبرتغال، وما يفعلونه اليوم في بولونيا وسواها من البلاد. ومع هذا كله جعلوا التذمر شعارهم حيثما وجدوا، والتشكك ديدنهم، فهم يزعمون أنهم مضطهدون، وأنهم مشردون.. ويطالبون بالعودة إلى فلسطين. مع أنهم لو أمروا بالعودة إليها لما عاد جميعهم ولظل الكثيرون حيث هم.. أتعلمون أيها السادة لماذا؟ لأنهم أبالسة الجحيم وخفافيش الليل ومصاصو دماء الشعوب.. فلا يمكنهم أن يعيشوا مع بعضهم البعض لأنهم لن يجدوا فيما بينهم من يمتصون دمه، ولهذا فهم يفضلون البقاء مع الشعوب الشريفة التي تجهل أساليبهم الشيطانية ليثابروا على امتصاص دماء أبنائها ولينهبوا من خيراتها، وللأسباب التي أوضحتها لمجلسكم الموقر، أتوسل إليكم أيها السادة أن تسارعوا في اتخاذ هذا القرار وتطردوا هذه الطغمة الفاجرة من البلاد قبل فوات الأوان ضناً بمصلحة الأمة وأجيالها القادمة، وإلا سترون بعد قرن واحد أنهم أخطر مما تفكرون، وستجدونهم قد سيطروا على الدولة، والأمة، ودمروا ما جنيناه بدمائنا، وسلبوا حريتنا، وقضوا على مجتمعنا، وثقوا بأنهم لن يرحموا أحفادنا.. بل سيجعلون منهم عبيداً في خدمتهم، بينما هم يقبعون خلف مكاتبهم يتندرون بسرور بالغ بغبائنا ويسخرون من جهلنا وغرورنا.

أيها السادة: لا تظنوا أن اليهود سيقبلون يوماً الانصهار في بوتقتكم أو الاندماج في مجتمعكم.. فهم من طينة غير طينتنا ويختلفون عنا في كل شيء.

وأخيراً أهيب بكم أن تقولوا كلمتكم الأخيرة وتقرروا طرد اليهود من البلاد، وإن أبيتم فثقوا أن الأجيال المقبلة ستلاحقكم بلعناتها وهي تئن تحت أقدام اليهود.

بعد هذا التحذير نشطت الجمعيات البروتستانتية بمختلف ألوانها وأشكالها وبكل كنائسها من معمدانية ومشيخية، ولوثرية، وأصولية، وإدفنتستية، ومورمونية، ومتطهرة ومتطوحة، وأبرشية، وخلقانية، وخمسينية، وميثودستية وغيرها وغيرها، والتي يفوق عددها المئتي مذهباً، لنشر الفكرة التوراتية بين المسيحيين وإقناعهم بقداستها وبأن الخلاص الذي يرجونه هو عودة المسيح الثانية المشروطة بجمع الشتات اليهودي في أرض فلسطين على أمل أن يتحول اليهود بعدها إلى المسيحية إثر معركة هارمجدون المنتظرة بين أعداء المسيح وأتباعه والتي ستجري في منطقة ماشك وتوبال كايين وهي المنطقة المحصورة بين البحر الأسود والبحر المتوسط.

أرجو أن لا يفهم من كلامي هذا أن

شخصيتي هامان وأحشفيروش تتطابقان هنا– أعني كيما يتم دفع اللبس، لبس فرانكلين بادئ ذي بدء وجه هامان وتحدث إلى الشعب الأميركي المستلب عقيدياً، وبعبارة أخرى لا يستطيع هذا الشعب الأخذ بكل ما يريده هذا الـ (هامان) ذلك أن أحشفيروش– الشعب الأميركي كان قد سكر تضليلاً عقيدياً.

أعتقد أنني أمام مفارقة هنا:

في الوقت الذي تلعب به التوراة دور إستر، لتضليل الشعب الأميركي أحشفيروش؛ برقصها على حبال الجمعيات إياها تتأتى من التوراة قصتها؛ بمعنى أنه في الوقت الذي تملي به التوراة عقيدياً إملاءاتها على أحشفيروش في لحظة ما، يكون الزمن التوراتي في حالة نكوص ارتدادي في القصة؛ وبعبارة أخرى: كيف يمكن لقصة موجودة تحكي رموزاً بعينها أن تلامس حقيقة موجودة على الأرض أو بالعكس– في أثناء لعب الأدوار: إستر– التوراة– أحشفيروش الشعب الأميركي، هامان– فرانكلين.. أمامنا على المسرح يتوقف الزمن على هذا المشهد ليعود سنوات طويلة إلى الوراء–هذا المشهد بكليته، وحال المشهد الصورة في جمود مطلق محتوى في الكتاب الذي تحدث هو نفسه عن هذه القصة منذ القديم!!.

"إن يهوه، إله السموات يدعو الأمة الأميركية أن تهب برسلها سريعاً لإغاثة أبنائه المشتتين، بني إسرائيل، فهبوا يا رسل أميركا وأعدوا أنفسكم لتحملوا أنباء الفرح والخلاص لأقرباء مخلصكم مما هم فيه من ذل وشتات".

ثم يتابع الباحث الأميركي بيتر غروس في كتابه "إسرائيل في ذهن أميركا" أقوال القس جون ماكدونالد: "إنه مقضي أن تقود أميركا المسيحية أمم الأرض، وتبعث بنيها وتستخدم ثروتها لتنفيذ مخطط الله على الأرض."

وفي الكتاب نفسه يذكر المؤلف أن القس المرموني أورسون هايد أعلن أن فكرة إعادة اليهود إلى فلسطين تزداد قوة وترسيخاً وانتشاراً. فـ"العجلة العظيمة قد بدأت تدور، ويقول الرب القدير على كل شيء، إنه لن يقف في طريقها أي شيء".

ثم إن الباحث الأميركي هنري فاينجولد يذكر إن وارد رد كريسون وهو من طائفة (الكويكرز) وهو أول قنصل أميركي عين في القدس عام 1844 قد صرح: "إن الرب يساعد على وجوب إنشاء وطن قومي لليهود في فلسطين".

أما أشد دعاة البروتستانت، كما يذكره بيتر غروس فهو وليم بلاكستون من الكنيسة الميثودستية إذ جاء في كتابه: "يسوع قادم"، الصادر عام 1878 ما يلي: "إن الله قد أبقى

على اليهود لأنه أرادهم أن يكونوا شعبه المختار، ومن الشذوذ في فلسطين أنها أرض بغير شعب، لذا يجب أن تعطى لشعب من غير أرض، وعلى الدول التي وقعت اتفاقية برلين سنة 1878 وأعطت بموجبها بلغاريا للبلغار، وصربيا للصرب، أن تعود وتعطي فلسطين لليهود الذين أجلاهم الرومان عنها منذ سبعة عشر قرناً."

لدعم فكرته هذه قدم بلاكستون سنة 1891 للرئيس الأميركي وليم هاريسون عريضة بهذا المعنى موقعة من أربعماية وثلاث عشرة شخصية من كبار المسيحيين النافذين. وقد ارتكز مؤتمر بال عام 1897 على هذه العريضة.

بعد مؤتمر بال وبسبب عدم إصرار ثيودورهرتسل على فلسطين كوطن قومي ونهائي لليهود، قامت عليه قيامة المسيحيين الأميركيين المتهودين ومن بينهم المستر بلاكستون الذي قام بزيارة هرتسل وأهداه نسخة من الكتاب المقدس وقد أشار فيه إلى الفقرات التي تحدد الوعد الإلهي بفلسطين، دون غيرها، كوطن قومي لليهود.

ولا تزال هذه التوراة محفوظة في ضريح هرتسل وهي مفتوحة على الصفحات المشار إليها، وذلك تخليداً لذكرى بلاكستون المسيحي، الأشد ولاءً للصهيونية من مؤسسيها أنفسهم.

اشتدت المنافسة بين القساوسة من سماسرة اليهودية في قلب الدين المسيحي على رفع أصواتهم في محطات التلفزيون من أمثال: جيمي بيكر، وجيمي سواغرت، وبات روبرتسون، وجيري فالول وغيرهم وذلك لكسب الود اليهودي. ففي كتابه: "اسمعي يا أميركا" [Listen America] الذي عنونه مؤلفه القس التلفزيوني جيري فالول مشابهة لما تبدأ به صلاة الشيمع عند اليهود، دعا فيه المسيحيين لجمع الشتات اليهودي في فلسطين إعداداً لمجيء المسيح المنتظر، وقد جاء في كتاب بول فيندلي [They Dare to Speak out] أن جيري فالول قال في خطبته أمام حشد من اليهود: "إن اليوم الذي سيستحيل فيه انتخاب أي مسؤول أميركي غير موال لإسرائيل يقترب بسرعة". لقد وصل هذا اليوم بالفعل وأصبح قول جيري فالول حقيقة واقعة يعرفها الشعب الأميركي ويعيشها. وبذلك أيها السادة يكون نموذج فرانكلين قد قتل ولم يعد له وجود- دور هامان عبر سيرورة معينة تم تحييده من اللعبة ليعود التضليل الخمر تدار لتحقيق مزيد من المكاسب يهودياً: إن في ترسيخ مقولة إن إسرائيل هي مفتاح أمان بقاء أميركا من شأنها أن تعيد بناء الأدوار من جديد.

يذكر القس هال لندسي، عميد منظمة تاف للقساوسة الإنجيليين والصديق الحميم للرئيس رونالد ريغان، في كتابه: [The Great

planet, Earth] الصادر سنة 1980 عن دار بنتام في نيويورك: "إن العالم سيفنى في هارمجدون التي أصبحت على الأبواب وستكون نتيجة هذه الحرب اجتماع شمل اليهود في فلسطين، وسيعاد بناء الهيكل وتسود إسرائيل على الأمم".

بناء على هذه الأفكار نشرت مجلة سانديبغو ما غازين الحديث الذي جرى بين الرئيس رونالد ريغان ورئيس تحرير المجلة الصحفي جيمس مايلز في أثناء الغداء الذي أقيم في ساكارمنتو تكريماً للرئيس ريغان؛ أعلن ريغان أنه مقتنع أن معركة هارمجدون ستقع حتماً بسبب الأزمة الليبية. وقد أوردت السيدة غريس هالسل هذا الحديث في كتابها: "النبوءة والسياسة"؛ كماإنها تذكر قولاً للبروفيسور فرنكلين ليتل وهو من قساوسة الكنيسة المنهجية أطلقه في مؤتمر القيادات المسيحية الداعمة لإسرائيل وفحواه ما يلي: "كون المرء مسيحياً يعني أنه يهودي وبأن واجبه الأول أن يضع دعم أرض إسرائيل فوق كل وأي اعتبار آخر" [القراءات الملعونة- جود أبو صوان- د. ن- الطبعة الماسية- 2003 ص 73- 74].

وبناء على دراسة منظمة تاف لموقع هذه المعركة ووقتها، عاد الرئيس ريغان عن حربه ضد ليبيا، لأن موقع المعركة المذكور في التوراة هو منطقة ماشك وتوبال كايين، وهو لا ينطبق على ليبيا.

هذا الترابط بين الفكر الأميركي المتأثر بالتوراة وبين اليهود يؤكده الكاتب والباحث الأميركي بيتر غروس في كتابه: "إسرائيل في ذهن أميركا"، إذ يقول: "إن كلاً من الولايات المتحدة وإسرائيل يضمهما عناق حميم في سياق علاقة خاصة، وسواء كانت إسرائيل بالنسبة إلى الولايات المتحدة الأميركية أصلاً استراتيجياً أو مشكلة استراتيجية فهي مثل أعلى مغروس بعمق في الفكر الأميركي منذ السنوات الأولى لظهور أميركا في العالم الجديد".

أما عن تأثير التوراة على عقل الشبيبة الأميركية فتقول المؤرخة اليهودية الأميركية باربارا توخمان في الصفحة المئة في كتابها "التوراة والسيف" [The Bible and Sword] الصادر سنة 1984 "إن صهيونية بلفور نتجت عن انكبابه في أيام صباه على دراسة العهد القديم بدفع حثيث من والدته المتدينة جداً."

أما الآن، أيها السادة، ونحن في هذه الظروف، التي باتت لا تخفى على أحد نجد أن الولايات المتحدة قد وصلت إلى نتيجة مفادها: أن عصا موسى لم تعد تفي بالغرض نتيجة الرغبة الجارفة لدى العرب الفلسطينيين في التحرر، وتعاطف الرأي العام العالمي مع حقوق الشعب العربي الفلسطيني، الأمر الذي

أظهر إسرائيل كمن يجلس على فوهة بركان، وإن هذه الأبخرة المتصاعدة من فوهته، لهي الدليل على نشاط القوى الموجودة داخله والتي من شأنها اقتلاع الفوهة برمتها عند انفجارها.

وبعدما أدركت أن هيبتها كقوة عظمى وحيدة في العالم قد تقلصت نتيجة أحداث الحادي عشر من أيلول المدبرة صهيونياً، والتي تم إلباسها بالآخرين، صار لابد للرئيس الأميركي أن ينتصب عصا صهيونية في المنطقة، قادرة على شق البحر متى أرادت إسرائيل، ضارباً عرض الحائط بكل المصالح الحيوية لشعبه وذلك خدمة لمصالح هداسا إستر.

رَحَب / رَحَاب، المرأة التي تحولت إلى رجل في اليهودية، وحبل الخلاص في المسيحية

أحمد أشقر

يهدف هذا المقال إلى إيضاح مكانة وصورة المرأة في الديانة اليهودية. ثم إجراء تطبيق عملي على شخصية (رَحَب) المرأة الغريبة التي ساعدت اليهود على احتلالهم (يريحو)، وأسباب تحولها رجلاً (في اليهودية)، وحبل الخلاص في المسيحية. (للعلم فقط: يقرأ اسم العلم (رَحَب)، يقرأ هكذا: رَحَاب، على أن تكون الفتحة التي على "الحاء" أطول من الفتحة باللغة العربية، وأقصر من الـ"ألف" العربية: "فتحة طويلة"، بالعبرية).

لقد تحولت (رَحَب/ رحاب) إلى رجل في اليهودية، من شدة كراهيتها للمرأة. فاليهودية لم تتحملها كامرأة وغريبة/ goyah. ولأنها ساعدت جاسوساً (يشوع بن نون) قبيل احتلال (يريحو)، فإنها تستحق أن تكون رجلاً ـ وليس امرأة، لأن فعلتها تؤهلها لأن تصبح رجلاً، وليس امرأة عادية ـ كما سنرى. وكذلك فحص صورتها في المسيحية،ولأنها (ساعدت) جاسوسا (يهوشع بن نون)، فإنها تستحق أن تصبح "حبل الخلاص". وعلى الرغم من اتفاق اليهودية والمسيحية، حول مسؤولية المرأة عن الخطيئة الأولى، إلا أن الثانية تقطع عن الأولى، في مكانة المرأة ـ كما سنلاحظ والهدف العملي، بالتالي، هو إلقاء الضوء على الترجمة الخاطئة لمصلح (زونَه) صفة (رحب) العهد القديم، وفهمه كذلك في العهد الجديد/ المسيحية. ودعوة وإسهام في إجراء دراسات توراتية/ كتابية موضوعية، وترجمة العهد القديم مجدداً إلى اللغة العربية، وتصويب ما تسرب من أخطاء إلى العهد الجديد. هذه الدراسات، يجب أن تأخذ بعين الاعتبار السياق التاريخي وفقهي

اللغة واللاهوت.

قبل البدء في صلب المقال يجب الإشارة إلى:

1ـ آثرت استعمال أسماء العلم، الآلهة وأسماء الشخوص العادية والأماكن، كما وردت في المصدر. لذا نسختها حرفياً من العبرية إلى العربية، وثم كتبتها كما تلفظ بالعبرية، دون تحريكها بالكامل، لأن حركات اللغة العربية لا تتسع لحركات اللغة العبرية. لقد عمدت إلى هذه الطريقة لعدة أسباب:

أ- إن أسماء الآلهة، التي عادة ما تترجم إلى العربية (الله، والرب، والرب الإله) هي أسماء مختلفة لآلهة متعددة، ولا علاقة لها بـ "الله" الإسلامي ولا بـ "الرب" المسيحي. لذا من الخطأ بمكان ترجمتها وفقاً للخطاب الإسلامي أو المسيحي. فالديانة اليهودية التوراتية هي ديانة متعددة ومتجسدة الآلهة كما ينبئنا العهد القديم. ولم يدخل التوحيد بمفهومه اليوم، إلا في فترة الرمبام/ موشه بن ميمون (1135 ـ 1204)، الذي تأثر بالإسلام، والمتكلمين الأشعريين تحديداً. هذا ما يعتقد به قطاع واسع من الباحثين في العهد القديم واليهودية. أما التوحيد فإنه قرآنياً (إسلامياً) بامتياز، وهو الذي أحدث القطع المعرفي (Epistemological break) فيما يخص الوحدانية، مع اليهودية متعددة الآلهة والمسيحية التي تقول بتجسد الإله. يقول القرآن: "قل هو الله أحد. الله الصمد. لم يلد ولم يولد. ولم يكن له كفوا أحد" (سورة الإخلاص) ـ وهذا ليس حكماً قيمياً.

ب ـ أما أسماء الأمكنة، فإن ترجمتها إلى العربية، كما هو الحال في الترجمات العربية للعهد القديم هو خطأ كبير، لأن فيه تصديقاً للاعتقاد الصهيوني بأن فلسطين هي ميدان أحداث التوراة. فالدراسات التوراتية الرصينة مثل: طوماس طومسون، وويتلام، وزينون كوسيدوفسكي، وكمال الصليبي، وزياد منى، ويسرائيل فنكلشطاين،..... وزئيف هيرتسوغ والقائمة طويلة ومعتبرة، ترفضه. لذا نقلتها كما تكتب وتلفظ بحسب النص الأصلي، العبري. والبحث في جغرافية العهد القديم ليست المسألة هنا.

2ـ العهد القديم (اليهودية) تقول بفكرة مسؤولية المرأة عن الخطيئة الأولى. ثم انتقل إلى العهد الجديد (المسيحية)؛ بدليل قوله: "فكما أن الخطيئة دخلت في العالم عن يد إنسان واحد"(رومية 5: 12)، وتتردد في مواضع عدة وفي وقت لاحق، تم تثبيت مسؤولية المرأة عن الخطيئة في المؤسستين الدينيتين اليهو. مسيحية، الكنيس والكنيسة. بينما القرآن (الإسلام) قد أحدث قطعاً معرفياً بهما، فحدد مسؤولية الإنسان فردية قائلاً: "لا تزر وازرة وزر أخرى" (الأنعام6)، و"كل نفس بما كسبت رهينة"(المدثر38).

يقسم المقال إلى ثلاثة أقسام: الأول ـ اللاهوتي التشريعي، والثاني ـ تحول (رَحَب/ رحاب) إلى رجل، والثالث ـ مكانتها في المسيحية.

القسم الأول ـ اللاهوتي التشريعي

ثمة قاعدتان أساسيتان في الديانة اليهودية (العقيدة والشريعة والطقوس) تحددان مكانة المرأة الاجتماعية وتصيغان صورتها المجتمعية. فالعقيدة تؤسس في "عالم الغيب" (واللاوعي إلى حد بعيد)، والشريعة تشرع ما "يفيض" به "الغيب" إلى "الشهادة". أما الطقوس فتشكل جسراً داخل "عالم الغيب والشهادة"، من أجل إعادة إنتاج الدين، الذي يتم في سياق الصيرورة التاريخية المعرفية (العقلية والحسية)، وليس خارجاً عنها.

القاعدة الأولى – وهي المسؤولية عن الخطيئة الأولى. ينبئنا العهد القديم (اليهودية) في سفر التكوين/ التوراة ـ بحسب زينون كوسيدوفسكي ـ ما يلي: أن الإله (يَهْوَه)، وكما جاء على لسان: الحية (جميع الأشجار) والمرأة (شجرة واحدة فقط)، أمر (عدم) والمرأة ألا يأكلا من شجرة واحدة حددها هو بنفسه (عُرفت فيما بعد بـ "شجرة المعرفة"، في التراث اليهمسلامي). إلا أن الحية أقدمت على إغوائها (وزوجها) بأهمية الأكل من ثمرها قائلة: "فـ(علوهيم) عالم أنكما في يوم تأكلان منها تنفتح أعينكما وتصيران مثل (علوهيم) تعرفان الخير والشر". وبالطبع، لم يتأخر العقاب الذي جاء سريعاً، وهو إخراج (عَدم) والمرأة والحية من الجنة وصياغة علاقة جديدة فيما بينهم. فقال (علوهيم) للحية معاقباً: "ملعونة... على بطنك تزحفين... وأجعل عداوة بينك وبين المرأة وبين نسلك ونسلها، فهو يسحق رأسك وأنت تصيبين عقبه"؛ وللمرأة قال: "لأكثرن مشقات حملك تكثيرا. فبالمشقة تلدين البنين، وإلى رجلك تنقاد أشواقك وهو يسودك". وللرجل قال: "لأنك سمعت صوت امرأتك... فملعونة الأرض بسببك... بمشقة تأكل... حتى تعود إلى الأرض، فمنها أخذت لأنك تراب وإلى التراب تعود". يجب التأكيد على أن (عَدم) قال لـ (عِلوهيم) أن المرأة هي التي دفعته إلى الأكل منها (تكوين 3: 1 ـ 19).

مما تقدم نفهم أن اللعنة حلت على الأرض، بني (عَدم)، والمرأة تحديداً، بسبب دفع المرأة الرجل أن يأكل من ثمار الشجرة المحرمة. فالمذنب الأساسي في هذه القضية هي المرأة، لأنها هي و (عدم) كانا "كـ(علوهيم) يعرفان الخير والشر"، أي أنهما كانا منافسين له. لذا كان العقاب شديداً بإبعادهما عن عالمه وحيزه الخاص، مصادر ثروته ونفوذه.

وإذا استعنا بالأدوات المعرفية للأنثروبولوجية السوسيولوجية، نقول ما يلي:

1ـ لم يكن مفهوم الإله المجرد وارداً في الحسبان في حينه. وأن (يهوه) كان كائناً مستأنساً يشترك مع الرجل والمرأة في صفة "العلم". ويظهر "الإله" (يهوه) كإنسان في عدة مواقع في العهد القديم: قصته (يَعْقب/ يعقوب)، مثلاً (تكوين 32: 23 ـ 31).

2ـ المرأة والحية والأشجار، تشير إلى أن فترة حدوث القضية، هي فترة الانتقال من تشكيلة اجتماعية إلى أخرى. بكلمات أخرى: الانتقال من التشكيلة الرعوية إلى التشكيلة الزراعية. فالحية هي العدو الأساسي للفلاح، والشجرة هي أثبت المزروعات. وسيطرة المرأة، العصر الأمومي، انتهت مع انتهاء التشكيلة الرعوية. يؤكد لنا هذا الأمر الصراع الذي دار بين (قين/ قايين): "حارث الأرض"، وقتله (هَبل/ هابيل): "راعي الغنم". لذا جاء العقاب، كي يصيغ قوانين اجتماعية جديدة في تحديد العلاقة بين الرجل والمرأة. وبما أن الرجل (التشكيلة الزراعية) هو الذي انتصر على المرأة (التشكيلة الرعوية)، وضعها تحت سيطرته، إلا أنه أيضاً أخذ على مسؤوليته إنتاج الأكل لكليهما. نادر ما نجد منتصراً في مثل هذه المسؤولية!!

3ـ لم يكتف الرجل/ المنتصر بوضع قوانين اجتماعية لسيطرته على المرأة/ المهزومة، وإنما تعداها إلى "عالم الغيب" بتحميل المرأة مسؤولية "اللعنة". ومن هذه اللعنة تطورت فكرة المسؤولية عن الخطيئة الأولى، والتي سببها المرأة. يؤكد ذلك صاحب المزامير قائلاً: "إني في الإثم ولدت/ وفي الخطيئة حبلت بي أمي" (مزمور 51: 7).

4ـ وعلى ما يبدو فإن هذه الفترة، هي فترة بدء الإنتاج الواعي والمسؤول للإنسان، لذا يبدأ بالانسلاخ عن الطبيعة، ويفصل ويميز بين "عالم الغيب والشهادة"، الذي بدايته تحدي أوامر (علوهيم).

القاعدة الثانية ـ وهي القاعدة الشرعية. جاء على لسان (يهوه) في الوصايا العشر ما يلي: "لا تشته بيت قريبك: لا تشته امرأة قريبك، ولا خادمه ولا خادمته ولا ثوره ولا حماره ولا شيئاً مما لقريبك" (خروج 20:17) يسأل السؤال: لماذا حشد (يهوه) المرأة مع الممتلكات؛ الدواب، والخدم والأشياء؟ والجواب واضح للغاية: إنها جزء من الممتلكات فعلا! بإمكان الرجل بيع ابنته "وإن باع رجل ابنته أمة" (الخروج 21:7) أي بمعناه: بإمكان الرجل اليهودي بيع ابنته أمة في السن الذي يسبق التثبيت والزواج، ألا وهو سن الثانية عشر. وإذا كان للرجل الحق ببيع ابنته أمة، بالطبع لا يمكننا أن نتصور مكانة راقية وصورة مجتمعية إنسانية للمرأة حسب اللاهوت والفقه التوارتي ـ اليهودي. إذ لا يحق للمرأة المثول أمام القضاء، وأن تكون قاضية أو حاكمة، ومهرها يأخذه أبوها، وحتى المغتصبة يأخذ تعويضها أبوها أو زوجها.

ويؤكد سفر الملوك الأول: أن كل من يستمع لنصائح زوجته، مصيره جهنم، عملياً، هذا أقسى أشد عقاب للمؤمن. وبإمكان الرجل تقديم ابنته قرباناً إيفاء بنذره، كما فعل (يفتح الجلعدي/ يفتاح الجلعادي) (القضاة 11: 29 ـ 40). والقيود عليها لا تعد ولا تحصى! وأسفار العهد القديم والتراث اليهودي مليئة بكل شيء يحط من قدر المرأة مثلاً أفتى الرمبام (1135؟ ـ 1204): المرأة التي ترفض طلبات زوجها، تجبر على ذلك وتضرب بالسوط.

القسم الثاني ـ تحول (رَحَب) إلى رجل

إذا كان العهد القديم (اليهودية) يحط من قدر ومكانة النساء اليهوديات إلى هذا الحد. إذن. ما هي مكانة المرأة غير اليهودية!؟

في هذا القسم سنعرض ما هو مثير للغاية، تعامل الفقه اليهودي مع المرأة الغريبة: (رَحَب/ رحاب) التي ساعدت جاسوساً (يشوع بن نون) على جمع المعلومات لتسهيل احتلال (يريحو).

ينبئنا العهد القديم أن (يشوع بن نون) أرسل جاسوسين إلى أرض (كِنَعَن) المنوي احتلالها، قائلاً: "امضيا وانظرا الأرض و(يريحو)". وفعلاً آوتهم وساعدتهم امرأة (زونه) تدعى (رَحَب/ رحاب) (يشوع2). من هنا دخل الفقه والتراث التوراتي اليهودي في ورطة: كيف يتعامل مع امرأة وغريبة قدمت المساعدة إلى الجاسوسين، ومنحتهم شرعية لاهوتية ـ كما يؤكد النص المذكور. وإذا علمنا أن هذا الفقه يكره الغريب كما يكره المرأة والعبد، نفهم مدى عمق واتساع الورطة. ففي أثناء طقس الزواج اليهودي، يردد العريس قائلاً: "مبارك (عدوني/ أدوناي) الذي خلقني رجلاً/ مبارك (عدوني/ أدوناي) الذي لم يخلقني امرأة/ مبارك (عدوني/ أدوناي) الذي لم يخلقني امرأة". وترد العروس قائلة: "مبارك الذي خلقني حسب مشيئته". وهذا القول، صلاة تردد يومياً.

من النص العبري الأصلي لسفر (يهوشع)، لا نعرف ونفهم الكثير من مكانة وصورة (رَحَب/ رحاب). وأعتقد أن كُتّابه ومحرريه اعتمدوا عدم الدقة، فاكتفوا بوصفها: امرأة (زونه)، وبيتها في سور المدينة قد تكون من مكانة دونية، وقد لا تكون، فالنص ليس قطعياً في تحديد مكانتها. والذي يزيد من تعقيد تحديد مكانتها وصورتها هو التراث الشعبي اليهودي والترجمات إلى اللغات التي فحصتها: العربية: (زانية) والإنجليزية: (postittute named Rahab) والألمانية: (Hure, die hier Rahab) والفرنسية: (prostituée nommée Rahab)، والإيطالية (una prostituta, chiamata Rahab) والإسبانية: (Rahab la prostitute) جميعها تجمع على أنها كانت امرأة "زانية"! علماً بأن النص الأصلي باللغة العبرية لا يؤكد ولا ينفي ذلك. وإذا حاولنا أن نفحص معنى (زونه) في مكان آخر من العهد

القديم، ربما يزيل بعض الغموض.

يقول العهد القديم: أن (يفتح الجلعدي/ يفتاح الجلعادي) كان ابن امرأة (زونه) ـ نفس الوصف الذي وصفت به (رَحَب/ رحاب). إلا أن بعد التدقيق في النص الأصلي وبعض التفاسير، يتضح أنه كان ابن: ضره غير يهودية، رغم أن الترجمات العربية تصر على وصفة: "ابن امرأة زانية". وعندما تقصيت أثر المصلح: (زونه) في العهد القديم، اتضح أنه صفة أطلقت على نساء غير يهوديات كن بعلاقة مع رجال يهود هذا لا يعني أن (زونه) كانت امرأة من علية القوم، وقد تكون فعلاً من مكانة هامشية. إلا أنها ليست المكانة والصورة المتمثلة في التراث الشعبي اليهودي والترجمات المذكورة.

في فترة لاحقة ساد الاعتقاد أن (رَحَب/ رحاب) كانت (قدشه/ قديسة) إحدى المعابد الكنعانية، وتمارس "البغاء المقدس". إلا أن هذا الاعتقاد ضعيف، لأن "البغاء المقدس" لم يكن له حضور واسع في المعابد الكنعانية، كما هو الحال في المعابد السومرية والأكدية. وتحديد مكان سكناها "في سور المدينة" ينفي هو الآخر أن تكون "قديسة المعبد". لأنهن كن يسكن في المعابد، والمعابد عادة موجودة في مركز المدينة وليس في طرفها. و"قديسات المعابد" كن يقدمن خدماتهن في إطار الطقوس. ولا يستقبلن "الجواسيس" للتآمر على الوطن، كما يصف العهد القديم (رحب/ رحاب)؛ كن جزءاً من النخبة، أو المقربات إلى النخبة!

لفت انتباهي أن مقدم أحد البرامج الدينية التلفزيونية باللغة العربية، التابعة لإحدى الطوائف المعمدانية، وصفها بقوله: "رَحَاب الغانية". وأعتقد أن استعمال هذا المصلح "غانية" بدل "زانية"، تحسبا من خدش الحياء العام. وأعلم أيضاً أن المدارس اليهودية التي تدرس قصة "احتلال الأرض الموعودة" منذ الصف الثاني الابتدائي، تصف (رَحَب/ رحاب) بامرأة كانت "توزع الغذاء" في المدينة. وذلك "تحسبا من خدش ذوق الأطفال". وما زلت أذكر مدرس التورات اليهودية، الذي طردني من الحصة عندما كنت في الصف الثاني عشر، لأني اعتمدت الترجمة واللفظ العربيين. أما هو فقد ترجمها "بنت مش مليحة بتطلع مع شباب مش ملاح"!

وتستمر الورطة ومحاولة إيجاد مكانة وصورة مناسبتين لـ (رَحَب/ رحاب). لقد تنبه "المؤرخ" اليهودي، (يوسف بن متتياهو) من القرن الأول (38 . 100) إلى ضرورة توضيح مكانتها وصورتها فاعتبرها "صاحبة فندق". ومعنى (زونه) ليست زانية، وإنما المسؤولة عن الأكل والغذاء. فأصل الصفة هو (زن) الذي تشتق منه معان عدة مثل: الأكل والغذاء الجسدي والروحي والبصري، وتسليح الجيش والخرسانة وممارسة الجنس

بشقيه الشرعي و"اللاشرعي". يجب إعادة النظر واعتبار بن (متتياهو) ليس مؤرخاً، بالمفاهيم المعاصرة، وإنما كاتب سيرة، التي فيها يختلط "عالم الغيب والشهادة". وهو أول من أجرى تعديلاً على مكانتها وصورتها وأخرجها من دائرة الزنا البغاء المقدس، إلى دائرة المرأة العادية.

كما هو متوقع، لم تشف محاولة بن متتياهو غليل الفقهاء اليهود... تبقى امرأة والمرأة مكانتها وضيعة التلمود الأورشلمي - الفلسطيني بحسب زياد منى - يقول أن (رَحَب/ رحاب) كانت زانية قبل احتلال (يريحو). إلا أنه يسارع للقول إلى أنها "تركت مهنتها السابقة" وتهودت... وتزوجت. ليس هذا فقط، بل من نسلها أنجب ثمانية كهنة وثمانية أنبياء! والثمانية، عدد غير مألوف في العهد القديم - وفي الأديان عموماً - إنه يدل على كون (رَحَب/ رحاب)، امرأة غير عادية هي الأخرى. يضاف إلى الثمانية يسوع المسيح (متى1: 1 - 17).

وفي تحول آخر "تهودت وتزوجها (يشوع). والمقصود: (يشوع بن نون). والسبب كما تعرضه المصادر هو: (يشوع) هو تناسخ روح (يوسف). و(يوسف) بالنص التوراتي، رفض ممارسة الجنس مع زوجة (فوطيفر/ فوطيفار) (تكوين 29: 7 - 20) و(رَحَب/ رحاب) تناسخ روح زوجة (فوطيفر/ فوطيفار) لذا تم اللقاء الجنسي/ الزواج في مرحلة لاحقة. (بالمناسبة: بعض التفاسير اليهودية تقول إن (يوسف): "صعد معها إلى الفراش إلا أنه لم ينجح". ولـ "صعد" دلالتين: على ما يبدو كان مخدع الزوجية في مكان مرتفع في القصر؛ وارتفع في المقام والمكانة، لعلاقته بزوجة أحد دهاقنة الدولة). وزواج (رَحَب/ رحاب) هو الآخر له دلالة عقدية يهودية. فالمرأة المكتملة في اليهودية التي تتزوج وتنجب. لأن العهد القديم يأمر: "تناسلوا تكاثروا واملأوا الأرض". وعندما قرر (يفتح الجلعدي/ يفتاح الجلعادي) قربنة ابنته حرقا، ذهبت هي وصديقاتها إلى الجبال فترة من الزمن و"أبكت بتوليتها" وليس "بكت بتوليتها" كما تفيد الترجمة العربية ف "أبكت" هي صفة مبالغة وخارجة عن المألوف (قضاة 11: 24 - 40).

ومع ذلك تبقى امرأة! ما العمل؟ في تحول معاصر جداً، تتحول المرأة (رحب/ رحاب) في فقه الكاهن والمتصوف البغدادي، (يوسف حييم)، الذي توفي في بداية القرن العشرين، إلى رجل اسمه (حرب)، وهو السيف في اللغة العبرية. التقى به (يشوع بن نون) في (يريحو) مشرعاً سيفه بوجهه! في هذا التطور انتهت ورطة الفقه اليهودي في تحديد مكانة (رَحَب/ رحاب) التي ساعدت جاسوساً (يشوع بن نون) قبيل احتلاله (يريحو). علماً أن العهد القديم يشير إلى معجزة أدت لسقوطها في هذا التطور، أثبت

الفقه اليهودي لا يقبل امرأة مهما كانت هويتها، حتى ولو كانت هي التي ساعدت بني إسرائيل في دخول الأرض الموعودة. لذا وجب تحويلها إلى رجل، كي تدخل إلى عالم الدين اليهودي، دين معادي للنساء، ورجولي بامتياز فائق.

وبعد؛ قد يكون المقال رياضة فكرية، إلا أنه يتعدى ذلك كونه دعوة إلى قراءة ودراسة العهد القديم وترجمتها إلى العربية في سياقها التاريخي الموضوعي. في هذا المقال أثبتنا أن ترجمة (زونه) المتعلقة بقصتي (رَحَب/ رحاب)، و(يفتح الجلعدي/ يفتاح الجلعادي) ليس "زانية"، كما يعتمدها كافة مترجمي ومفسري العهد القديم. أذكر عندما درست دورة لغة آرامية، أجريت تطبيقاً عملياً على سفر (يحزقئيل) ـ ليس حزقيال ـ المكتوب اللغة الآرامية، فاتضح أن الترجمة العربية بعيداً جداً عن الأصل الآرامي! الأمر نفسه ينطبق على جزء كبير من سفر (دنييل) ـ وليس دانيال.

الثالث ـ مكانتها في المسيحية:

على الرغم من اتفاق المسيحية مع اليهودية حول الخطيئة الأولى ومسؤولية المرأة عنها، إلا أنهما تختلفان حول تحديد مكانتها وصورتها، والتشريعات المكانية (من مكتنة) ضدها. ويعود الفضل في ذلك إلى السيد /الربّ/ يسوع المسيح، الذي أحدث قطعاً معرفياً مع اليهودية فيما يخص حياة البشرية الاجتماعية والخلاص، "الأرضي والروحي". فالمسيحية بصيغتها الأولى، الطهورية، هي قطع معرفي مع اليهودية، وليس كما يرى أتباع المدارس الكلاسيكية من الباحثين العلمانيين واللاهوتيين، الذين يعتبرونها لم تخرج بعد من عباءتها.

تتأسس المسيحية على القاعدة القاضية: كلنا أخطأنا وأعوزنا مجد الرب (رومية 3: 23). و"كلنا" تفيد: الجميع، ذكوراً وإناثاً. ولو كان غير ذلك لأوضح لنا العهد الجديد. و"أخطأنا" تفيد: أن جميعنا، ذكوراً وإناثاً، فعلنا فعلاً أو أفعالاً عدة، لا ترضي أحداً أو أكثر أو المجموعة التي نعيش بين ظهرانيتها. وبالطبع إن هذه الأفعال ملموسة، وليست "روحية" فقط، كما يحلو لبعض اللاهوتيين تفسيرها. فالسيد /الربّ/ يسوع المسيح هو الذي يؤكد لنا ذلك: عندما أتاه الجمع اليهودي بامرأة "أخِذت في زنّى" أخبروه أن الحكم عليها بحسب شريعتهم، هو الرجم وبما أنهم أرادوا الإيقاع به سألوه: ماذا تقول؟ وبعد تفكير عميق أجابهم: من كان منكم بلا خطيئة، فليكن أول من يرميها بحجر! (يوحنا8: 2 ـ 10) والإجابة واضحة: تأكيد على "كلنا أخطأنا"، وأن "الخطيئة" هي ممارسة مادية غير مرض عنها. عندها تراجع الجمع وتفرقوا، يتقدمهم رجال الإكليروس. والحادثة، لم تنقل عن يسوع

اعتباطاً، أو لقلة الأحداث التي جرت له. إن الحديث عن امرأة وزانية، وإعفائها من العقاب ـ المستحق بحسب اليهودية ـ له من الدلائل الواضحة على تحدي جوهر اللاهوت والشريعة اليهوديتين. وكأنه يريد القول: من هنا نبدأ تأسيس منظومة معرفية جديدة.

يبدو أن تحديد مكانة (رَحَب/ رَحَاب) في المسيحية، هو جزء من التداخل الذي حصل، ولا يزال، بين اليهودية والمسيحية، في العهد الجديد تحديداً. ينبئنا هربرت لوكير في كتابه الموسوم: "كل نساء الكتاب المقدس"، عن هذا التداخل، الانشغال في تحديد مكانة (رَحَب/ رحاب) بين اللاهوتيين المسيحيين. إلا أنهم لم يصلوا إلى اعتبارها رجلاً كما حدث مع اليهود من زملائهم. فقد بقيت امرأة ويعتقد لوكير أن السبب هو واحد ومشترك بينهما، ألا وهو مكانتها (زونه)، الذي تم ترجمتها إجحافاً لها "زانية" و Pope باليونانية. إلا أني أعتقد أن السبب ليس واحداً، وإنما سببين اثنين: الأول ـ الذي يخص اليهود ـ كنا قد أسهبنا في شرحه في القسمين السابقين. والثاني ـ الذي يخص المسيحيين بمفردهم، وهو: كيف يمكن اعتبار "زانية" وثلاث أخريات؛ (روت) وليس (راعوث)، و(تمر/ تَمار) و(بتشيبَع) زوجة (أوريه) الحثي؛ إحدى/ جدات "الرب يسوع المسيح له المجد"(متى1: 1 ـ 17).

أما لوقا فلم يذكرهن في "سلسلة النسب الملوكي (لوقا 3: 23 ـ 38). وعندما كتبت رسالة الماجستير حول: "مريم العذراء في العهد الجديد والقرآن/ الائتلاف والاختلاف"، اتضح لي أن نسبها بحسب إنجيل لوقا، يحظى بمكانة أكثر احتراماً من إنجيل متى، لدى بعض اللاهوتيين. ستنشر الرسالة بكتاب خاص مستقبلاً.

السؤال الذي يطرح نفسه: هل كان بإمكان كتبة العهد الجديد أن ينأوا عن ذكر النسوة الأربع اللواتي يوجه إليهن "اللوم"، بحسب الخطاب المسيحي، أو يتنازل جامعو العهد الجديد عن اعتبار إنجيل متى إنجيلاً قانونياً؟ بالطبع، القضية ليس بمثل هذه البساطة. إن اعتبار النسوة المذكورات ضمن سلسلة "النسب الملوكي"، له دلائله اللاهوتية ـ الاجتماعية والسياسية: مخلص الإنسانية، "ابن الإنسان"، قد جاء ليخلصنا جميعاً، ولا يفرق بين اللاتي يوجه إليهن "اللوم" وبين اللواتي لا يوجه إليهن. (وإبطال قانون العقوبات الذي يطال هؤلاء النساء). وأن الـ (مشيح)، الذي ينتظره اليهود قد جاء، وهو من نسل (دَوِد)، الذي ينتظره العهد القديم (اليهودية) وتتحدث عن نسبه الـ (دَودي). كما أن (دَوِد)، أهم الشخصيات اليهودية في اليهودية (وعلى مرّ العصور) هو الآخر من نسل (رحب/ رحاب) "الخاطئة". وكي يسهل كرازة المسيحيين الجدد بين اليهود "خراف بني (يسرَءيل) الضالة". (بالمناسبة: ينفرد محمد

الصادقي (1994) وهو شيعي، بين المسلمين والمسيحيين الذين بحثوا نسب المسيح، برفضه أن يكون المسيح من نسل (دود)، لأن في هذه السلالة ذرية زنى).

انشغلت المسيحية منذ القرن الأول في تحديد مكانة (رَحَب/ رَحَاب)، كما يشير لوكير. ويبدو أن الانشغال كان نتيجة السجالات مع اليهود ولليهود فقط. لذا جاءت معالجة مكانتها في "رسالة يعقوب" و"الرسالة إلى العبرانيين/ خراف بني (يسرَءيل) الضالة"، الرسالتان الخاصتان باليهود. تمت الإشارة إليها مرتين: وهكذا (رَحَب/ رحاب) الزانية: أما بررت بالأعمال لأنها ضيفت الرسولين، ثم صرفتهما في طريق آخر؟ فكما أن الجسد بلا روح ميت فكذلك الإيمان بلا أعمال ميت (يعقوب 2: 25). "وبالإيمان لم تهلك (رحب/ رحاب) البغي مع الكفار، لأنها تقبلت الرسولين بأمان" (عبرانيين 11: 31) النصان تأكيد على دور (رحب/ رحاب) في مساعدة بني (يسرءيل) في تحقيق الوعد الذي وعده (يهوه) لـ (أبرهم/ أبرم) التوراتي (تكوين 15) وحسب القاعدة التي ذكرناها في بداية النص، لم تكن (رحب/ رحاب) بحاجة إلى تقديم المساعدة العينية المذكورة. إلا أن ذكرها جاء جزء من إتمام "الوعد"، محطة من محطات خلاص بني (يسرءيل).

ولا يزال النص في رسالة يعقوب. يثير نقاشاً حاداً بين اللاهوتيين التقليديين وزملائهم من الإصلاحيين (اللوثريين). هل التبرر بالإيمان والأعمال، بحسب التقليديين، أو بالإيمان فقط، بحسب الإصلاحيين. والنقاش طال، فيما مضى من الزمن، مكانة الرسالة إلى العبرانيين فقد حاول بعض الإصلاحيين اعتبارها "غير قانونية". إلا أن الأمر قد حسم عندما قالوا: هذا لا يناقض ذاك.

لم يمر وقت طويل ويدخل الشهيد كليمانت الأول (ت 99) تجديدا على شخصيتها. فقد اعتبرها "النموذج النسائي". وساوى بينها وبين (أبْرَهم/ أبْرمَ) في القدرة الروحية، لأنها تمكنا من الانتقال من حياة وبيئة (قديمة) إلى حياة وبيئة إيمانية (جديدة) بالطبع، إن هذا التطوير في شخصيتها تحد لليهودية، لسببين: لا يمكن لامرأة أن تتساوى مع رجل، وكم بالحري، إذا كان هذا الرجل من أهم "أباء الأمة ـ أبْرهَم/ أبْرَم"، ولأنها مهما فعلت لصالح "الأمة" تبقى هذه المرأة "غريبة/ دخيلة"، لأن المقرر في اليهودية هو العرق الجوهراني، وليس الإيمان المكتسب.

ويضيف كليمانت على ما تقدم أمراً هاماً: يرمز الحبل القرمزي اللون، الذي استعملته (رَحَب/ رَحَاب) لتهريب الجاسوسين من بيتها، إلى دم يسوع، وهو إيمان مشترك بين "بني (يسْرءيل) و(رَحَب/ رَحَاب) بالمسيح المخلص بالطبع، إن هذا التقارب "المشترك" مرفوض جداً من قبل اليهود فيسوع المسيح ليس هو الـ (مَشِيح(المنتظر في نظرهم. فقد

أشبعت الأدبيات اليهودية قدحا يسوع المسيح وأمه مريم.

لم يتوقف الانشغال في تحديد مكانة رحاب عند القرن الأول فقد علق جيروم (345 . 420) على وجود (رَحَب/ رحاب) والنساء الأخريات في سلسلة نسب يسوع المسيح قائلاً: "لا تضم هذه السلسلة أي نساء قديسات، بل تضم فقط من يوجه إليهم الكتاب المقدس اللوم، حتى يمكن لذاك الذي جاء لأجل الخطاة، وولد نفسه من الخطاة، أن يقضي على جميع خطايا الجميع". وذلك دلالة إلى أن رسالة يسوع، هي رسالة عامة إلى الجميع، يتقدمهم "الخاطئات". وجيروم، هو أول من ترجم القديم إلى اللغة اللاتينية.

وتتحول (رَحَب/ رحاب) عند آباء الكنيسة إلى رمز للكنيسة نفسها. فهذه المرأة "الخاطئة" تتحول إلى وسيلة من وسائل تحقيق "الوعد وخلاص بني يسرئيل" والكنيسة ترمز إلى خلاص الجميع. أي أن الكنيسة في أحد أبعادها، ما هي إلا تطوير لشخصية (رَحَب/ رحاب).

لم يتوقف الانشغال بشخصيتها عند هذه الحد فقط. وعلى ما يبدو وصف العهد القديم لها (زونه) والترجمات: "الزانية" لا يزال يثير الحرج كلما ذكر اسمها وأغرب ما قرأت هو للوكير، الذي يستعير مسلكيات الفتيات في المجتمعات الرأسمالية المركزية، ويسقطها على (رَحَب/ رحاب)، واقعة كانت أم أسطورة، قبل عشرين قرناً، فيقول: "وكالكثيرات من الفتيات اليوم، ربما وجدت أن الضوابط الموجودة في عائلتها المحترمة كانت عبئاً ثقيلاً. فكانت تريد أن تحيى حياة أكثر حرية، حياة مليئة بالإثارة والمتعة، بعيداً عن الملل الرتيب في البيت الذي ولدت ونشأت فيه. وهكذا تركت والديها في روح معنوية مرتفعة وروح استقلالية، أقامت سكنها الخاص، مما كان له عواقب وخيمة".

ويحاول لوكير أيضاً أن يخفف من "العواقب الوخيمة"، فيعتبر عيدان الكتان التي خبأت فيها (رَحَب/ رحاب) الجاسوسين والحبل القرمزي الذي استعملته كعلامة، "يدل إلى أن (رَحَب/ رحاب) كانت تصنع الكتان وتصبغه أيضاً، وينفرد لوكير إلى القول، أن (سلمون) أحد الجاسوسين، قد تزوجها وهذا تحدي آخر لليهودية، التي اعتبرت أن (يشوع بن نون)، قد تزوجها.

مما تقدم أستطيع القول أن المسيحية هي الأخرى (كما اليهودية) وقعت في ورطة في تحديد مكانة (رَحَب/ رحاب). إلا أن ورطتها لم تكن عميقة إلى حد ورطة اليهودية. فكان يكفي اللاهوتيين المسيحيين ما جاء به العهد الجديد: كلنا أخطأنا وأعوزنا مجد الله، ومن كان منكم بلا خطيئة، فليكن أو من يرميها بحجر!... من خلال هذه القاعدة، إن (رَحَب/ رحاب) "مستحقة

النعمة"، وما أعمالها الأخرى إلا وسيلة من وسائل "التبرر" أو عدمه.

يبقى السؤال مفتوحاً: هل كانت خيانة (رَحَب/ رحاب) لقومها عملاً إيجابياً بحد ذاته أم لا. وهل دورها في إتمام وعده (يهوه) لـ (أبرهَم/ أبرَم) التوراتي، يكفي لغفران الخيانة؟!

والنتيجة: إن اليهودية تموضع المرأة في مكانة مدنية للغاية. أما الغريب/ goy، فمرفوض وجوده كلية في دائرة الثروة والنفوذ المادي والروحي في اليهودية... وعليه توجب تحويل (رَحَب / رحاب) المرأة الغريبة/ goy إلى رجل، كي تقبلها.. أما المسيحية، فقد قطعت مكانة المرأة عن اليهودية قطعاً معرفياً كبيراً ـ كما نفهم من المقال.



أمريكا الإسرائيلية وإسرائيل الإمريكية

الدولة العظمى إذ تتحول إلى أداة طيّعة بيد صنيعتها!

جعفر العقيلي

لم يعد خافياً على أحد، خصوصاً في ظل الأحداث السياسية التي تشهدها المنطقة العربية في الوقت الراهن، تحكم اللوبي الصهيوني بصنّاع القرار في الولايات المتحدة الأمريكية، حيث أضحت أمريكا ـ دون أن نبالغ في التعبير ـ بشكل مؤكد مستعمَرةً يهودية صهيونية إسرائيلية، لأن حكومتها، بإدارتها وكونجرسها وسائر السلطات فيها وعلى المستويات كافة، رهينةٌ للقرار اليهودي الصهيوني، كما يتبدّى ذلك من التصريحات الإعلامية، والقرارات المتّخذة، والمواقف المعلنة وغير المعلنة. وكل من يعتقد غير ذلك، وبخاصة من الفلسطينيين والعرب والمسلمين، جاهلٌ أو مخطئ أو مضلَّل أو متعمّد للضلال لغاية في نفسه.

وفي هذا السياق، يأتي كتاب "أمريكا الإسرائيلية وإسرائيل الأمريكية" للكاتب والباحث الأردني حسني عايش، وهو الكتاب الذي أثار ضجّة كبيرة في الأوساط الثقافية والسياسية منذ صدوره قبل فترة وجيزة، لخطورة المعلومات الواردة فيه، والتي تفضح مدى نفوذ اليهود في الولايات المتحدة الأمريكية، منذ عقود طويلة. حتى أن جناح الناشر (المؤسسة العربية للدراسات والنشر) في معرض فرانكفورت الدولي للكتاب الذي أقيم أواخر العام 2006، تعرّض إلى مداهمة من قبل الشرطة الألمانية، نتيجة بلاغ قدّمته منظمة مناهضة لما يسمّى "العداء للسامية" حول وجود كتابَين مشبوهَين، أحدهما هذا الكتاب الذي يصوّر غلافُهُ تمثالَ الحرية

الأمريكي، فيما يعلو الشمعدانُ الإسرائيلي اليدَ التي تحمل الشعلة.

يتناول الكتاب الذي جاء في 320 صفحة من القطع الكبير، بدايةً، تبلور الظاهرة الدينية، وما اعتراها من تحولاتٍ داخل أمريكا أدت بدورها إلى ظهور اليمين المسيحي المتصهين، أو ما يسمى "المحافظين الجدد"، وسيطرته على الحكم فيها، وهو تيار لا يفتأ يؤكد دعمه للكيان الصهيوني، ومؤازرته له.

ويتحدث الكتاب عن اللاسامية متناولاً النظريات اليهودية وغير اليهودية التي تفسرها على أنها الصيغة التي نشأت في ظل الخلفية التاريخية للجذور الصهيونية، مبيناً كيف تحولت من أداة لاضطهاد اليهود إلى أداة يضطهدون بها الآخرين، ومقدّماً نماذج على قوّة هذا السلاح اليهودي الفتاك الذي يُصوَّب تجاه كل ناقد للسياسة الإسرائيلية أو معارض لها.

ويؤكد عايش أن منظّري الصهيونية مغرمون بمقارنة الحركة الصهيونية بالحركات القومية الأخرى، مع أن أسس تلك الحركات وعواملها لا تتفق مع أسس الحركة الصهيونية وعواملها. إذ إن الحركات القومية الأوروبية مثلاً، جاءت تعبيراً عن رغبة البرجوازية الناشئة في خلق قاعدة وطنية قوية للإنتاج، والقضاء على بقايا نظام الإقطاع، وهي مرتبطة بصعود الرأسمالية، الشيء الذي لم يكن موجوداً عند اليهود إبان ازدهار القومية في القرن التاسع عشر. ويشير الباحث إلى أن الصهيونية "انعكاس مشوّه لمصالح الطبقة اليهودية التي كانت متحالفة مع الإقطاع، ثم تهددت بنشوء البرجوازية الوطنية التي أخذت البرجوازية اليهودية تندمج فيها. وعليه فإن الشر لا يزول إلا بالقضاء على مسبباته، ولكن الصهيونية تريد حل المسألة دون القضاء على أسباب (اللاسامية) وعواملها".

وفي حديثه عن قوّة حضور اللوبي الإسرائيلي في أمريكا، وتهمة اللاسامية "الجاهزة" دائماً لتُلقى على من ينحاز بالكامل للمشروع الصهيوني، يورد عايش شواهد عديدة بالتفصيل، من ضمنها تعليقٌ على لسان السيناتور الأمريكي السابق جيمس أبو رزق يقول فيه: "لقد أسس اللوبي (الإسرائيلي) منطقة مثيرة للشهوة (الفلوس) عند معظم المرشحين للكونجرس. وهو يمارس الضغط على تلك المنطقة بقوة وفاعلية. وبما أن معظم السياسيين لا يهمهم العرب أو اليهود، فإن المسألة تصبح عندهم وبكل بساطة مسألة إسهام مالي في حملاتهم الانتخابية". واصفاً اللوبيات الأخرى في واشنطن

(العاصمة) بأنها باهتة أمام اللوبي الصهيوني الذي يُوصف بأنه أقوى لوبي في واشنطن، وأكثرها فساداً وإفساداً، وهو اللوبي الذي يضع نصبَ عينيه مصلحة إسرائيل أولاً وأخيراً.

ويورد عايش بالوثائق والأدلة الدامغة، قصصاً عن جنرالات وقيادات أمريكية سابقة وحالية تدلّ على قوة سلاح اللاسامية الذي تهدد به إسرائيل كل من يوجّه لها انتقاداً. ومن هذه الأمثلة قصة الجنرال براون رئيس هيئة الأركان المشتركة الأسبق، الذي صرّح في مقابلة صحفية عندما سُئل: "هل يمكن عند الكلام عن الشرق الأوسط من وجهة نظر عسكرية بحتة القول إن إسرائيل وقوتها عبءٌ على الولايات المتحدة أم نعمة؟"، بأن إسرائيل وصلت إلى حد يمكن عدّه عبئاً، مضيفاً أنه قد يأتي يوم يصبح لها فيه قوة عظمى. ولم يشر في كلامه إلى أنه يجب على الولايات المتحدة الأمريكية أن تستمر في دعم إسرائيل وتزويدها بالأسلحة. فثارت ثائرة اليهود، وسارع الرئيس فورد إلى الاعتذار نيابة عن براون، وطالبت أصوات كثيرة، بما فيها صوت السيناتور المتعقّل هوارد بيكر، بطرد براون. وهكذا تعرض الجنرال لحملة يهودية إسرائيلية قاسية جداً.

كذلك هناك قصة عضو الكونجرس الأسبق بول فندلي الذي كان دائم الدعم لإسرائيل من الناحيتين العسكرية والاقتصادية، والذي صرح في إحدى المرّات قائلاً: "سمعت ولأول مرة في حياتي، وبعد سنوات طويلة من الخدمة في الكونجرس، الروايةَ العربية، وبالذات عن محنة الشعب الفلسطيني، فبدأت أقرأ عن الشرق الأوسط، وألتقي بالخبراء من المنطقة. وبالتدريج أخذ العرب يظهرون لي كبشر عاديين". وكانت نتيجة هذا التصريح أن حشد الأمريكيون المؤيدون لإسرائيل أموالهم في حملة عاطفية لإسقاط هذا النائب الذي لم يفعل شيئاً سوى أنه عبّر عن رأيه ببساطة.

ويواصل الكتاب عرض شواهده وأدلّته على هيمنة اللوبي الإسرائيلي على صنّاع القرار في أمريكا من خلال قصص لكل من: عضو الكونجرس الأمريكي ستيفن سولاز، النائب ميرفن ديمالي، جيسي هيلمز، عضو الكونجرس شارل بيرسي، الدبلوماسي المعروف جورج بول، الجمهوري من كاليفورنيا والرئيس الأمريكي المتوقع بيت ماكلوسكي، السفير الأمريكي إدلاي ستيفنسون، الرئيس جيرالد فورد، السيناتور الأسبق وليم فولبرايت، عضو الكونجرس الأمريكي ثوماس داوني، حاكم تكساس الأسبق جون كونالي، ووزير خارجية ريغان جورج شولتز، وسواهم.

وتستمر القصص الموثقة لتطال الرئيس الأمريكي الأسبق جورج بوش الأب الذي اعترف في أحد اللقاءات التلفزيونية معه أنه هُدِّدَ قبيل الانتخابات الرئاسية الثانية العام 1992، لقوله إنه سيدرس احتمال وقف ضمانات القروض لإسرائيل ليضغط عليها لتجميد المستوطنات وعدم توطين اليهود السوفيات في الضفة الغربية، وكشف أن الذي هدده عميلٌ لـ "إيباك". كذلك قصة الرئيس الأمريكي السابق بيل كلينتون الذي تحول خلال فترة رئاسته إلى بوق لإسرائيل في الإدارة الأمريكية، وإلى عضو في الوفد الإسرائيلي برئاسة باراك في مفاوضات كامب ديفيد!

أما الرئيس الأمريكي الحالي جورج بوش الابن، فقد تعلم، كما يقول عايش، من تجربة والده، فباع نفسه للشيطان الصهيوني الإسرائيلي والمحافظين الجدد المتحالفين معه. فجعل إدارته يهودية صهيونية (إسرائيلية)، ولذلك فهو "يبصم بالعشرة على كل ما تقوم به إسرائيل في فلسطين وتفعيله، غير محترم لقرارات الأمم المتحدة، وحق تقرير المصير ومبادئ حقوق الإنسان وخارطة الطريق التي تبناها، والتي تنتهكها إسرائيل يومياً دون أن يردعها أحد".

ويواصل الباحث قائلاً: "لعل احتلال أمريكا ـ ومن يدور في فلكها ـ للعراق بقيادة بوش سنة 2003 بحجة أو كذبة امتلاك العراق أسلحة الدمار الشامل التي تهدد جيرانه (ويقصد إسرائيل)، ومن ثم تدمير بنيته التحتية والفوقية وتراثه وذاكرته ومؤسساته ووحدة شعبه، واستثناء إسرائيل دون دول العالم غير الذرية عن المساءلة عن امتلاكها لهذه الأسلحة، أسطع دليل على إسرائيلية أمريكا وأمريكية إسرائيل".

ويدلل الباحث، على الشراكة أو التحالف الاستراتيجي بين أمريكا وإسرائيل، من خلال إصرار أمريكا على فتح باب الهجرة لليهود السوفيات، حيث ظلت أمريكا تضغط على الاتحاد السوفياتي (المستودع الثاني لليهود بعد الولايات المتحدة الأمريكية) ليسمح لهم بالهجرة إلى الخارج، وإلى إسرائيل بالذات.

لقد ظلت الولايات المتحدة، كما يؤكد عايش، تضع هذا الموضوع على رأس كل جدول أعمال قمة أمريكية سوفياتية إلى أن رضخ الاتحاد السوفياتي لمطالبها وفتح باب الهجرة ليتدفق منه آلاف اليهود السوفيات متّجهين إلى إسرائيل، على الرغم من رغبة الكثيرين منهم بالهجرة إلى أمريكا. وهو ما يعني انتزاع المزيد من الأرض الفلسطينية والعربية، وتعظيم قوة إسرائيل البشرية أو الديموغرافية لمواجهة القوة الديموغرافية

الفلسطينية والعربية.

ويختتم عايش كتابه بمثال شديد الوضوح على الشراكة الأمريكية الإسرائيلية، وهو تصريح كوندليزا رايس، وزيرة الخارجية الأمريكية الحالية، لجريدة "إيديعوت أحرونوت" الإسرائيلية (13 . 14/ 8/ 2005) قائلة إن أمن إسرائيل هو مفتاح أمن العالم كله. وإنها تشعر برباط عميق مع إسرائيل. وعندما سُئلت فيما إذا كانت مشاعرها نحو إسرائيل تنبع من قناعات دينية، أجابت: "إنه لَسؤال عميق. لقد زرت إسرائيل للمرة الأولى عام 2000، وقد شعرت حينئذ أنني أعود إلى بيتي على الرغم من أنني لم أزر هذا المكان من قبل. إنني أشعر باتصال روحي عميق مع إسرائيل، وقد كنت معجبة دوماً بتاريخ إسرائيل وصلابة الشعب الذي أسسها وتصميمه. وإنني أعتقد أن لإسرائيل والولايات المتحدة قيماً مشتركة، وأن إسرائيل هي الديمقراطية الوحيدة في المنطقة، وهو أمر مهم جداً".

لقد حاول عايش إثبات رؤيته عبر مجموعة من الحقائق الدامغة وذات الدلالة، كوجود السفارة المسيحية في القدس منذ العام 1980، مورداً وثائق، تُنشر للمرة الأولى، حول هيمنة اللوبي الصهيوني واستغلاله للنواب والشيوخ في الكونجرس الأمريكي ولشخصيات إعلامية وسياسية من خلال منحها بضع حفنات من الدولارات..

ويُعدّ هذا الكتاب أطروحة فكرية سياسية جديدة، تمتلك منطقاً نقدياً وتحليلياً لا يركن للمألوف أو القارّ من الأفكار. يحاول الباحث من خلالها، بجدّية وإصرار، إثبات أنه من المستحيل أن تقف أمريكا موقفاً ناقداً لإسرائيل. لذا يدعو إلى ضرورة عودة المجتمعات العربية إلى ذاتها، وإعادة النظر في إدارتها ووسائلها المعرفية وطاقاتها المادية، وتسخيرها من أجل تحقيق أهدافها في الحرية والاستقلال والقضاء على "إسرائيل". وهو يؤكد في سياق متصل، أن تحرير فلسطين من إسرائيل والصهيونية يعني تحرير أمريكا والبشرية منهما. ومن هنا فإن الشعب الفلسطيني يخوض أشرف معركة تحرير عرفتها البشرية وأصعبها. وبما أن المعركة أكبر منه، فإن على كل إنسان شريف . فكراً وضميراً في هذا العالم . أن يكون فلسطينيوياً (Palestiniaist) ليفوز، وإلا فإن المعركة قد تنتهي بإبادته سياسياً، أو باستئصاله جغرافياً من وطنه إذا خسرها، وباستمرار الاستعباد اليهودي الصهيوني الإسرائيلي لأمريكا والعالم.

وقد أدرج عايش في نهاية الكتاب: خطاب السيناتور هيوبرت همفري في اللوبي

الإسرائيلي في واشنطن (3 أيار 1976)، وخطاب للرئيس جورج دبليو بوش في اللوبي الإسرائيلي في واشنطن (18 أيار 2004)، وإعلان يهودي صهيوني ضد "الإرهاب الإسلامي العالمي" (1 تموز 2003)، وقائمة بالفيتوات الأمريكية ضد قرارات مجلس الأمن التي بدت أنها تصبّ في صالح الشعب الفلسطيني وقضيته العادلة.

❑❑

المقدس والعنف الصهيوني

في رواية الصراع العربي ـ الإسرائيلي

عبد القادر شرشار

1 ـ حول المفهوم النظري لمصطلحي المقدس والعنف:

يحصر التصور الماركسي المقدس والأنظمة الدينية عامة في العجز الإنساني عن مواجهة الكوارث الطبيعية، مجابهة فعلية، وكذا العجز عن تفسير الظواهر الفلكية تفسيراً موضوعياً، قبل أن تنضاف إلى ذلك الظواهر الاجتماعية[3]. غير أن البحث عن مفهوم المقدس والعنف من خلال الحفريات الثقافية، واستنطاق بعض أشكال الممارسة الطقوسية التي تعبر عنها الأساطير والأشعار الملحمية والنصوص الدينية، أظهر اهتماماً بأصول المقدس وعلاقته بالعنف أكثر من اهتمامه بماهيتهما، ويبدو أن الدراسات العلمية حول مفهوم "المقدس" لم تتفق فيما وصلت إليه من نتائج سواء أتعلق الأمر بالمفهوم أم بالأصول، ولعل أحسن ما نحيل عليه في هذا الصدد هو الموسوعة العالمية Encyclpédia Universalis, (1998)[4].

ويعزو الدارس "ر. جيرار" أصول نشأة فكرة المقدس إلى العنف، باعتباره نسق المقدس ونظامه، إذ يقول: "يجب أن نضع المحاكاة والعنف في أصل كل شيء لنفهم الموانع والمحرمات في مجملها"[5]. وعلى الرغم مما تحمله هذه الرؤية لمفهوم المقدس والعنف من اضطراب وتناقض، إلا أنها

(3) محمد الجوة، محمود بن جماعة، وآخرون، الإنسان والمقدس، دار محمد علي الحامي، تونس، 1994، ص 72

(4) Encyclopédia universalis, Tome: 20 (1998), P. 646.

(5) R. Girard, Des choses cahées depuis la fondation du monde, Grasset, Paris, 1978, P. 22.

تستبعد على الأقل المقاربة الفرودية القائمة على الدافع الجنسي، والاعتقاد الشائع أن عقدة أوديب أصل المقدس والمبدأ الخفي لطقوسه القربانية[6].

ويستبعد الباحث "التجاني القماطي" صحة هذه المقولة، في بحثه الموسوم: "المقدس والعنف" متسائلاً كيف يمكن أن يكون العنف أصلاً للمقدس، ومن أهداف المقدس في مظهريه: العقائدي والطقوسي الحد من احتدام العنف وتفشيه في المجتمعات الإنسانية؟"[7] كما يأخذ مفهوم المقدس لدى "روجي كايو" بعداً روحياً، إذ يبدو المقدس مقولة حساسة، ينبني عليها السلوك الديني، وتهبه طابعه المميّز، وتفرض على المؤمنين احتراماً، يقي اعتقاده كل روح نقدية، فيُعرض عن الخوض فيه، ويضعه خارج العقل، وما بعده[8].

وتأسيساً على ما قدمناه ينتهي بنا البحث إلى كشف تلازم المفهومين، بحيث يأخذ هذا التلازم مرجعيته من المقولة المسيحية: "كل شيء في البدء كان دينياً"[9]. إلا أن هذه المقولة ما كانت لتلغي ما تضمنته فلسفة الإغريق حول المسألة نفسها، حيث كان فلاسفة اليونان يعتقدون أن البداية كانت في الحرب، وهذا أستاذهم هيروقليطس يقول: "من الحرب تولد كل شيء"[10]. وهو ما يدعم فرضيتنا في هذه المقاربة، والمتعلقة بتعالق المقدس والعنف في رواية الصراع العربي الإسرائيلي، حيث تبدو العلاقة من خلال حضور الصورة الروائية وفرضها لمواجهة متكررة في أكثر من نص روائي، تعكس نزوعاً نفسياً داخلياً يتعلق بالجانب الصراعي/الحربي، الذي يعتبر التسامح استراتيجية لمواجهته.

ومثل هذه المقاربة تقتضي منا أن نتجاوز أحادية الدلالة التي ارتبطت بالمقدس وبالعنف، للبحث عن التجليات المختلفة التي صاحبت ميكانيزمات هذا الثنائي، بحيث لا يخضع مفهوم "المقدس" من وجهة نظر أنثروبولوجية لتراتبية بين الأسطورة وما يسمى بالديانات البدائية والديانات الراقية[11]. فالمقدس بالنسبة للمجموعة هو مؤسسة تنظيمية، أما بالنظر إلى الفرد فهو "تجربة وجدانية، تحيل إلى نوعية العلاقة التي نقيمها

---

(6) الإنسان والمقدس، مرجع سابق، ص 72.

(7) التجاني القرماطي، المقدس والعنف، في: الإنسان والمقدس، مرجع سابق، ص 73.

(8) Roger Caillois, L’Homme et le sacré, Collection Idées/Gallimard, P. 18.

(9) المقدس والعنف، مرجع سابق، ص 71.

(10) المرجع السابق، ص 71.

(11) التيجاني القماطي، المقدس والعنف، مرجع سابق، ص 70.

مع شيء ما، أكثر ممّا تحيل إلى الشيء ذاته"[12].

ومما سبق نستخلص أن المقدس على مستوى التجربة اليومية للإنسان هو تلك الطاقات الوجدانية، الخطرة، وغير القابلة للفهم والتجزئة. أما العنف، فهو سلوك إيذائي، قد يكون بادياً أو متخفياً، مادياً أو معنوياً، وفي كل هذه الحالات هو إنكار للآخر من مجال الحياة، ومن مجال الفعل ومن مجال القول[13].

ويعزي الدكتور خليل أحمد خليل حالات العنف إلى أنها "تُبنى على موروث ذهني جاهز، وقوالب مصممة عن الآخرين: الوثن الذهبي بكل آلياته ومفاعلات ارتباطه، يحل أو يقترن بالوثن المادي، فيوضع الآخر في القالب المجهز على منوال قاطع الطرق"[14].

وتمثل النصوص التوراتية، والوثائق اليهودية، ومجمل نتاج الفكر الديني اليهودي في مراحل مختلفة من التاريخ نموذجاً صنواً للوثن الذهبي الذي أشار إليه خليل أحمد خليل، بحيث لم يكف كهنة اليهود عن تغذية تلك الأساطير القبلية المؤسسة للسياسة الصهيونية باستمرار، إلى أن أصبحت اليهودية بالنسبة إلى المتدينين من اليهود ذات مضمون عنصري مقدس.

ولقد أفادت الدراسات الصهيونية المعاصرة من هذا الإطار المرجعي المتعدد المشارب، حيث وظفته في دعم ادعاءاتها بديمومة التاريخ اليهودي، وتبرير ما تطلق عليه بالحق التاريخي، وتحولت صيغة الوعد الإلهي إلى برنامج سياسي ملزم، أفرز خطاباً عنيفاً حولته الإيديولوجية الصهيونية إلى هدف مقدس، وتجسد هذا العنف في انتزاع أهل الأرض الأصليين، واجتثاث انتمائهم بالحرب والقتل والطرد والتشريد.

إن العلاقة بين المقدس والعنف الصهيوني في ضوء الصراع العربي الإسرائيلي تكشف عن أن المقدس، لا يمكن اختزاله في الدلالة المتداولة، فكأننا بالمقدس في الصراع العربي الصهيوني يحاصرنا، ويسكننا في حلنا وترحالنا.

2 ـ عنصر القداسة في رواية الصراع العربي الإسرائيلي:

إن رصد ثنائية المقدس والعنف الصهيوني في النص الروائي تدخل ضمن المقاربات المعقدة التي تستدعي من الناحية الإيديولوجية والمنهجية حضور عدد من تقنيات التحليل، والتي قد تبدو متضاربة

---

(12) المرجع السابق، ص 70 ـ 70.

(13) المرجع السابق، ص 70.

(14) خليل أحمد خليل، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد مزدوج: 27/1983، 28، ص 19.

أحياناً.

وإذا كانت مساءلة المقدس تكتنفها معضلات منهجية التحليل المتضاربة، والتي اعتادت تثمين خياراتها وتبريرها بدعوى الاعتبارات العلمية لتمرير منطوقها الأيديولوجي، فإن مساءلة المقدس والعنف الصهيوني تطرح أكثر من إشكالية، إن على المستوى الأيديولوجي الذي يحمل مخزون الصراع العربي . اليهودي منذ عهود قديمة جداً، أو على المستوى المنهجي، في ظل المقاربات العلمية المختلفة التي اعتادت تهميش المقاربة النقدية الأدبية باعتبارها رهينة النص الأدبي، لا تبرحه، ولا تتعداه إلى ما يكتنفه من ملابسات قد يكون لها عظيم الأثر في تأويل وقراءة النص الأدبي.

إن المقدس مثله مثل العنف يتموقع في مواضع مختلفة من آنيتنا الفردية والجماعية، والنص الروائي كإنتاج تخييلي يمثل مخزوناً هاماً لصور الصراع التي تتجلى من خلالها ثقافة الذات الفردية والجماعية، للأنا والآخر عبر سلسلة من المجابهات بحثاً عن تملك الأرض والتاريخ، وقد أفصح النص الروائي عن أن كل شيء في الصراع العربي الإسرائيلي قابل لأن يكون مقدساً، على حد تعبير "مرسيا إلياد"، في كتابه "المقدس والدنيوي" وهو بصدد الحديث عن البنية الأسطورية للحركات السياسية المعاصرة، وللحياة العصرية برمتها. "فالزمان والمكان والكائنات الحية والجماد والكلمات جميعها أشياء مهيأة للانخراط ضمن فضاء المقدس"[15].

إن استحضار المقدس في النص الروائي، باعتباره أحد أركان قوة الأنا في مواجهة الآخر/اليهودي، لا يأخذ مرجعيته من القيم التقليدية، أي المجموعة المشتركة التي تكوّن الدين والطقوس التقليدية، كما يذهب إلى ذلك بعض الدارسين[16]، بل ينضاف إليها متمم سحري/أسطوري، تكون وظيفته غالباً تطهيرية. ولا نعتقد أن إطار صورة المقدس في النص الروائي العربي تستوفي مواصفاتها الكبرى في غياب محور رئيسي آخر، ممثلاً في العنف الذي يلازم المقدس في النص الروائي الذي له صلة بموضوع الصراع العربي الصهيوني، فالقداسة لا تكتمل إلا من خلال صورة الشخصية الروائية، مبنية على جمع لما لا ينجمع ضداه، دون أن يفجر جوهره ووحدته، حيث

---

(15) مرسيا إلياد، المقدس والدنيوي، ترجمة: نهاد خياطة، دمشق، 1987، ص 190 ـ 191.

(16) RoudolfOtto, Le sacroudolfOtto, Le sacré, L'élément non rationnel dans I'idée du divin et sa relatioin avec le rationnel, Traduit de l'allemand par André Jundt, Editions Payot, Paris, 1995, PP. 166 – 206.

يتعالق المقدس بالعنف لتقديم صورة خيالية، وتتحول البطولة التي لا تكاد ترادف ضمناً القوة البدنية والحنكة، فهي لا تستوجب شرطها الجوهري بحكم مواصفات العناصر الفاعلة، وهو التناقض المبدع المصاحب للنص الروائي، نجدها هاهنا يفصح عن جلدية الصراع التي نقرؤها من خلال ملامح القداسة الماثلة في الثقافة العربية، على هيئة بطولة نمطية، ذات مرجعية قديمة، تلغي من اعتبارها وجود الآخر.

على هذه الصورة ووفق هذه الرؤية، يتجلى بعد استثمار المقدس والعنف في النص الروائي، بمختلف أشكاله، وبصورة أساسية، كعامل اجتماعي في مقاومة اليهود، رمز الكفر والفجور والعنف.

تلك كانت إشارة إلى تعالق النص الروائي بالمقدس، توجب علينا التركيز عليها، إلا أن الملاحظة العامة المستخلصة من هذه القراءة التي لم تشمل إلا مدونة قليلة النصوص[17] . لاعتبارات منهجية . توحي بأن النص الروائي يسعى دوماً إلى أن تكون الرؤية جزئية للمقدس، مما يجعل المواقف الدرامية للصراع تنحو نحو التعتيم، وتخفي الأسباب التي تشكل نزوع الإنسان العربي نحو المقدس في الصراع مع الآخر/اليهودي.

إن استحضار المقدس في النص الروائي، باعتباره أحد أركان قوة الأنا في مواجهة الآخر/اليهودي، لا يأخذ مرجعيته من القيم العامة المشتركة التي تشكل الدين والطقوس التقليدية، بل يضاف إليها متمم سحري/أسطوري تكون وظيفته تطهيرية مما يعانيه العربي في صراعه مع الآخر، سعياً وراء تعويض ما فقده من آمال، وطموح.

وقد شكل المقدس ملجأ الذات العربية التي ظلت بعد هزيمة جوان 1967 تبحث عن أفضل صورة لها، فلم تجد ذلك إلا في مخزونها التراثي والأسطوري الذي اختلف فيه التأريخي بالمقدس، وارتبطت البطولة في رواية الصراع العربي الصهيوني منبتاً وتصوراً بالخوارق والأسطورة، بحيث لم تتواجد منفصلة ولا معزولة عن الإطار العقائدي للدين الإسلامي، وهو إطار لا ينضب لما ينضج به من رموز للأبطال والأولياء والصالحين، والقديسين والقديسات.

وتأسيساً على ما قدمنا نتصور أن الموروث الثقافي بما يحمله من قداسة في منظور الثقافة العربية الحديثة والمعاصرة، أسهم كعنصر رَفْدٍ رئيسي في تشكيل أرضية

---

(17) شملت هذه المدونة الروايات الآتية:

- أسطورة ليلة الميلاد لتوفيق المبيض، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1977.
- كنت جاسوساً لإسرائيل - رأفت الهجان - صالح مرسي، أبوللو للنشر والتوزيع، القاهرة، 1990.

النص الروائي، ولتحقيق ذلك سعينا في هذه المقاربة إلى الكشف عن هذا التوظيف.

3 ـ البعد القدسي والعنف الصهيوني في رواية الصراع العربي الإسرائيلي:

كان من أبرز الأسباب التي جعلتني أركز على "المقدس" كعنصر موضوعاتي بارز في بناء رواية الصراع العربي الصهيوني، الخلفيات التاريخية والثقافية التي ليس هذا البحث مجالها، والتي تضمنت كيف استقبل العرب هجمة الصهيونية على فلسطين، وما ترتب عليها من حروب، بوعي كامل الخرافية. وكان من أبرز علامات الخرافية الطريقة التي فهمت بها الصهيونية نفسها، حيث ظلت مشروعاً خرافياً، يواجهه المثقف العربي، وسلطة الحكم في الوطن العربي، بخليط من المكابرة، والإصرار، وظل اليهود مجرد "جبناء، سفلة، حقراء، وصيارفة وضعفاء"[18]. وتحول العجز عن تفسير الهزائم إلى مأزق يعيشه العرب أفراداً وجماعات[19]، ولما كان للأسطورة والمقدس منطق خاص، هو منطق الخيال الجامح، الذي يستوعب مختلف أشكال الصراع الإنساني، ويدرك رمزياً حقائق الحياة، كان اللجوء إلى توظيفهما هروباً من وضع تاريخي متأزم، إلى عالم خيالي، وفرته بعض النصوص الأدبية من رواية، وشعر، ومسرح، حيث برزت في هذا العالم التخييلي خرافة "التفوق" على الآخر/ الصهيوني، وعمت الرغبة في الاحتجاب عن العالم المعاصر الذي نجحت إسرائيل في أن تنتمي إليه، وكما يقول حازم صياغ: "فاستيلاء الصراع العربي ـ الإسرائيلي على عقولنا حطم البنية الذهنية العربية"[20]. وأمام تحطم البنية الذهنية، على هذا النحو، لم يعد مهماً الهزائم العسكرية أمام إسرائيل "فحتى لو تحقق لنا، بفعل مصادفة عابرة، أو سهو تاريخي ما، أن نحرز انتصاراً. بدونا عاجزين عن استثماره "[21].

لقد ولدت هذه الحاجة إلى طرد الهزيمة وأسباب حاجة أبعد منها، فقد بات العربي يتمنى طرد "العالم" الذي هو مسرح هزائمه، وانتصار الصهيوني، وكان البديل الضامن لتحقيق هذه "الرغبوية" الأسطورة والمقدس، حيث عبرت كثير من النصوص الروائية العربية عن انتصار اليهود الذي حولته الرواية عبر الخيال الجامح إلى انتصار للعرب[22].

---

[18] حازم صياغة، البعد الذهني للصراع العربي الإسرائيلي، مجلة العربي، العدد: 443، الكويت، 1995، ص 25.

[19] المرجع السابق، ص 25.

[20] المرجع السابق، ص 25.

[21] المرجع السابق، ص 25.

[22] راجع تحليل عنصر "الأرض" في أطروحة الدولة حول رواية

ومن هذا القبيل أسطورة اختراق "الموساد" المخابرات السرية الإسرائيلية، في رواية: كنت جاسوساً في إسرائيل. رأفت الهجان، لصالح مرسي[23]. حيث أثبت شاب مصري قدرته في صنع المعجزات، وهي صورة من التحدي الذي يحلم به العربي في مواجهة الآخر/الإسرائيلي، فرأفت الهجان ليس أقل شأناً ودهاء من الإسرائيلي، والألماني، وغيرهما. وقد تميزت قصة هذا العميل "الجاسوس" بامتزاجها بالعناصر التراجيدية التي تذكرنا بعوالم الأسطورة، خاصة بعد تلك الإضافات الفنية التي وظفها صالح مرسي، والتي أراد لها أن تمتزج بالواقع امتزاجاً كيماوياً، قصد الإيهام بواقعية الأحداث، وهو الهدف الذي يسعى إلى تحقيقه كل أديب روائي. وقد ساعد الجنس الأدبي الذي اختاره الروائي إطاراً فنياً لعمله، وهو: رواية التجسس، على إضفاء الجو الأسطوري، لأن طبيعة هذا الجنس الأدبي تتطلب أن يكون البطل شخصية تؤتي المعجزات، وهو ما تحقق فعلاً في الرواية.

كما تبدو بنية "المقدس" في رواية الصراع العربي الصهيوني متجلية في تحقيق "مفهوم الخلاص"، وهو الدور الذي يسند إلى الرجل الصالح، والذات المضطلعة بهذه الوظيفة تكتسي الطابع القدسي، وليست رحلة (الشيخ مرجان) في رواية: "أسطورة ليلة الميلاد" قبل الوصول إلى بيت المقدس عبر غزة، إلاّ صورة من رحلة البطل في الأساطير والحكايات الخرافية، للوصول إلى تحقيق "موضوع القيمة" المتمثل عادة في حيازة التفاحة الذهبية، أو الأميرة المقدسة، أو نبع الخلود[24]. يبحث البطل . في القصص الشعبي، والشخصية في رواية الصراع.. . في رحلته عن فكرة الوصول إلى عالم سحري، عالم الخلود، حيث يكون الطريق إلى هذا العالم محفوفاً بالمخاطر، ذلك أن الموت يقف عائقاً في طريق الوصول إلى الغاية "موضوع القيمة"، ولكن الموت في النص الروائي لا يعني الفناء، أو الانقطاع عن عالم الأحياء، فالشيخ مرجان يمنح كرامته أهل القرية بعد وفاته.

وما يلاحظ مما تقدم ذكره، أن النص الروائي لا يكتفي بعرض "الحادث الأسطوري"، بل يقدم كيفية الانفعال به،

الصراع العربي الصهيوني المقدمة من قبل الباحث، حيث بيّنا كيف أن أغلب روايات المدونة، كانت تنتهي بتحويل الهزيمة إلى انتصار، ومثال ذلك ما لاحظناه في نص: "أسطورة ليلة الميلاد"، ونص: "سلام الغائبين".

[23] صالح مرسي، كنت جاسوساً في إسرائيل. رأفت الهجان، أبوللو للنشر والتوزيع، القاهرة، 1988.

[24] نبيه إبراهيم، الإنسان والزمن في التراث الشعبي، مجلة الأقلام، مرجع سابق، ص 2 ـ 4.

والتعامل معه، ويتجلى ذلك في الصورة التي تقدمها لنا رواية: "أسطورة الميلاد" عن "المنقذ/المخلص"، من خلال هذا المقطع السردي، "اختلف الآراء حول هوية الشيخ مرجان، فمن رأى أنه شيخ صالح مات مقتولاً على يد الكفار، ومن قائل أنه شاب مغربي جاء ساعياً ليقدس الحج، ولم يمكنه المرض من أداء ما أراد.. فمات ودفنه بعض الخيرين، ومن قائل أنه حجازي أتى بقافلة متاجراً وأراد الله أن تكون هذه البقعة نهاية مطافه، فدفنه رفاقه، ورحلوا". (الرواية: ص 22).

وينسب الشيخ مرجان . في النص الروائي . إلى الأقطار العربية كلها: مصر، العراق، الحجاز، المغرب العربي، ومهما كانت الآراء قد اختلفت حول هوية الشيخ، وموطنه؛ فإن هناك إجماعاً على أنه مسلم عربي، وأنه ولي من أولياء الله الصالحين، وأنها ما وجد بغزة إلاَّ ليكون بشير بركة، وخير، وعلامة على رضى الله عن أهل الحارة أجمعين. (الرواية: ص 23) ومن ثمّ تفانت الحارة "في إشعال السراج كل ليلة، لينير له المقام، كما توارثت العائلات.. عادة ملء إبريق فخار من الماء الطاهر ليتوضأ به، ويصلي.. كل مساء". (ص 23).

كما يربط النص الروائي بين صورة المقدس الممثلة في شخصية "الشيخ مرجان" وشهادة الفدائييْن: رمزية وأبو اليزيد"، وقف الهوس لحظة أمام قبر الشيخ مرجان.. تلفت في كل اتجاه، ثم أمسك بشاهد القبر، وهمس: جاءك أحباب يا شيخ مرجان، سأضع على قبرهما سراجاً مثل سراجك.. سيزورهم الناس، فافرح، فالكثرة بركة". (ص 75).

إن هذا المشهد على الرغم من دلالته على الممارسة الفردية، يمثل استغراق الذات الفلسطينية في "بحر الثورة"، بشكل يقترب من العشق والصوفية. أما البعد الأسطوري للحدث، فقد كان ما أكده "الهوس"، أنه شاهده بنفسه من تحرك شاهد قبر رمزية وأبو اليزيد بين يديّه: رأى كيف ترجل أربعة يهود بسلاحهم العسكري، وجذبوا بعنف جسديْن لرجل وامرأة، ما زالت بهما نبضات حياة.. أطلقوا عليهما الرصاص للتأكد من موتهما، واستشعر حينها أن هناك أشياء غير طبيعية تتكشف.. فقد اهتزت الأرض، وارتعش شاهد القبر حيث ووريت الجثتان، "نظر إلى المقبرة الفارغة في غبش الضحى، كل شيء ساكن "إلا الشاهد الذي يهتز، فصاح: "تحركت القبور.. تحركت القبور". (ص 71) فهب الناس من رقادهم، وما من أحد في غزة إلا وقد "أصابته شظية صرخة الهوس المجنونة،

وتحركت الألسن فولدت أسطورة". (ص 71).

مارس هذا البعد الأسطوري مدّاً جماهيرياً لدى السكان، وذعراً حقيقياً لدى صفوف العدو، "وقد نجح الكاتب في استعمال الأسطورة الشعبية وتحريكها بمهارة لأداء دور هام في أحداث القصة"[25]، حيث تصور الرواية لحظة من لحظات تصعيد المقاومة، بفضل مد جماهيري ذي طابع أسطوري من خلال تكثيف الضوء على اقتران حدث فدائي بامتداد الأسطورة القائلة بتحرك قبور الشهداء في مدينة غزة، وقد "استعمل الكاتب الإمكانات الكامنة في الأسطورة، وخاصة تلك المتعلقة بالوجدان الجماهيري، لتصوير أصالة الثورة في نفوس عانت الكثير من حياة اللجوء والتشرد، وأحرقها الشوق لوطن طال غيابها عنه"[26].

ونظراً للفعل السحري الذي يؤديه توظيف المقدس في مجتمع القرية المغلق، حاول الحاكم العسكري للقطاع أن يحد من هذا الفعل، فصاح في رجاله: "طوقوا الإشاعة بأي ثمن، فالأسطورة أشرس من السلاح". (ص 76) فلقد اعتمد بناء الرواية بشكل أساسي إلى جانب مقومات الشخصيات، على ذلك الخيط الأسطوري ـ القدسي، شبه الخفي الذي يربط كافة الأحداث والمواقف التي تنسب إلى الشخصيات، بموضوع "سراج الشيخ مرجان"، عبر شخصية "الهوس" الذي ظنه السكان مجنوناً، فإذا هو شخصية صالحة، ويحيط بهذا الموضوع أجواء مشبعة بالأسطورة والعجائبية، عكست معتقدات القرية، وممارستها للطقوس الدينية[27].

وتنبع المعتقدات ـ غالباً ـ من الدين الإسلامي، ومسلماته العقائدية.. ويأتي في مقدمة هذه المعتقدات الاعتقاد في الولاية، فالأولياء رجال مقربون إلى الله، لهم إمكانيات الاتصال به أكثر من غيرهم، ولهم مقدرة عجيبة على الأفعال الخارقة والمعجزات، وتظل لهم المقدرة نفسها بعد وفاتهم، ويظل الضريح رمزاً لهذه القدرة على الفعل[28]. غير أن اتجاه روايات الصراع العربي الصهيوني بعد السبعينيات طرأ عليه تغيير جذري، مسّ على الخصوص بناء مضامينه الفكرية والإيديولوجية، فلم يعد الخلاص مرتبطاً بالبعد الروحي/الأسطوري، بل أصبح المد الثوري هو السبيل القويم لحسم الصراع العربي الصهيوني: إلاَّ أن بعض روايات

---

[25] أحمد أبو مطر، الرواية في الأدب الفلسطيني، ص 146 ـ 147.

[26] سهير القلماوي، مقدمة: "أسطورة ليلة الميلاد"، ص 4.

[27] الرواية في الأدب الفلسطيني، ص 145.

[28] عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة. "دراسة ميدانية"، ص 22.

الصراع فضلت المزاوجة بين البعد الروحي والبعد الثوري، لتحقيق الخلاص/التحرر. وأحسن نموذج في المدونة يمثل هذا الاتجاه، رواية "سلام على الغائبين" لأديب نحوي، حيث تسند وظائف خلاص الأمة إلى الفدائي، البديل الموضوعي في الصراع العربي الصهيوني للرجل الصالح ذي الكرمات الروحية. ويرتبط بالفدائي الذي ينهي رحلته بالشهادة، شأن البطل المخلص/المنقذ، مفهوم القدسية "الشهادة في سبيل تحرير الوطن"، حيث تمثل هذه "الشهادة"، مدخلاً إلى تغيير الوضع الأنطولوجي للعالم. فالمجتمع الخالي من الاستعمار هو نسخة أخرى من أسطورة العصر الذهبي، والصراع بين المعمِّر والمستعمَر هو صورة للصراع بين الخير والشر، والذي يمكن مقارنته بالصراع بين الإنسان والشيطان، المسيح والدجال، المسلم واليهودي.

هكذا يصبح الصراع العربي الصهيوني، وخاصة في صيغته "التخييلية" في العالم الروائي، وكذا الصيغة الشعبية الدوغمائية المبسطة، بمثابة أسطورة تاريخية، ذات نفحة تنبئية، يؤيدها تاريخ الأمة العربية الإسلامية المليء بأحداث الصراع بين اليهود والعرب، مما يجعلها خلفية مغرية، ومفسراً سحرياً لكل الأحداث التي تدخل ضمن إطار الصراع العربي الصهيوني. يرتبط بذلك إضفاء صبغة شيطانية على اليهودي/الصهيوني، وصبغة مثالية على العربي/المسلم، وإقامة تصور ثنائي "مانوي"[29] في العالم الروائي، حيث تحل الصهيونية محل القدر، ويصبح استعمار القدس (فلسطين)، هو الخطيئة الأولى، ويتحول الجندي الإسرائيلي إلى رمز لقوى الشر، بينما يكتسي الفدائي العربي صبغة الملاك "المخلص/المنقذ" والمحرر، وتأخذ الثورة سمة البعث والنشور، ويأخذ "القدس المحرر" صورة الفردوس المفقود.

وما نستخلصه بوجه عام من توظيف عنصر "المقدس" في نصوص المدونة، هو أن الأديب يتوخى من خلال تلك الممارسة الفنية تصوير عالم خيالي جديد، يزدري العالم الواقعي المعيش ويحطمه، وقد يكون وراء ذلك محاولة إظهار التحدي الروحي الذي يفخر العرب بامتلاكه، دون الشعوب والأمم الأخرى، ضد التطور المادي والصناعي والتكنولوجي الذي يتصف به الآخر/الإسرائيلي، والذي بفضله حقق انتصاراته المتلاحقة على الأنا/العربي.

[29] المانوية "Manichéisme"، وهو مذهب ماتييس الفارسي الذي يعتمد على ثنائية الصراع بين شيئين متضادين كالخير والشر.



الرواية عندما تصبح حياة

غسان كلاس

- 1 -

في العام 1960 أصدر ياسين رفاعية (الحزنُ في كلِّ مكان) وهي مجموعة قصصية. وفي العام نفسه أصدر نصوصاً شعرية تحت عنوان (جراح) وهي رسائل بوح. وفي العام 1990، ضمن مذكراته، أصدر (رفاقٌ سبقوا) ويتوج نتاجاته في العام 2006 برواية (الحياة عندما تصبح وهماً).

وبالطبع ليست هذه إبداعات رفاعية فقط على مدى خمسين عاماً، وإنما في رصيده ما يزيد على ثلاثة وعشرين عنواناً، ولكن ما أشرنا إليه في البداية يلتئم في سياق واحد، ويندرج تحت عنوان واحد، وإن تعددت أجناسه الأدبية، إنه الحزن الذي يظهر في كل مكان عبر قصصه الاثنتي عشرة. فيتنامى، في السنة نفسها، ومن خلال رسائل بوح، ليخلف جراحاً عميقة في النفس والوجدان، تستثير الذاكرة، بعد سنوات، في ومضات عن رفاق الدرب والحياة......

ولكن لا تلبث هذه الأحزان، كما يرى نزار قباني، أن تكبر حتى تصبح أشجاراً بفقدان الأمل، وتغدو الحياة وهماً وسراباً.......

– 2 –

فمنذ الإهداء الذي يتصدر رواية (الحياة عندما تصبح وهماً) والموجه للدكتور غازي القصيبي تطالعك كلمة (الرحيل) التي تختصر، من خلال المهدي والمهدى إليه وما بينهما، سنوات من الحميمية والذكريات في لندن.....

وكعادته يشدك ياسين ليس من الصفحات الأولى بل من أسطر الرواية الأولى في وصف تصويري معبر:

"...فانفجر الماء محدثاً ثقباً في سرتها، وراح يتدفق كما لو أن طفلاً صغيراً ينبثق بوله....."

وتعيش مع الكاتب قلقه وحيرته وذهوله فالوقت منتصف الليل، والمصعد معطل، وهو مضطر للذهاب إلى المشفى سريعاً عكس خط السير، وقلب الحبيبة معطوب، وتبرز /صباح/ الجارة الوفية، لتكون العون والسند على امتداد أحداث الرواية، مؤصلة الوفاء وأهميته في العلاقات على اختلافها......

"... ليس هناك أروع من الوفاء، لولا الصداقات لخلت الدنيا من المودة والحب، وربما كانت الصداقة أهم من الحب، لأنها تدوم أكثر، إنها ملاذ آمن للبشر"

ومن خلال كلمات ثلاث في جملة مفيدة "خفت أن أفقدها" يرسم ياسين حالة من الرعب والفزع مشفوعة بالمحبة وعمق الارتباط.......

وكالعادة في مثل هذه الحالات والملمات، يحضر شريط الذكريات بحلوه ومره، فيستذكر اكتشاف الطبيب مع ولادة أمل ببكرها "بسام" أن قلبها معطوب، ورغم التوصية بعدم الحمل ثانية تدفعها غريزة الأمومة وحاجتها لأخت "لبسام" أن تغافل زوجها وتراوغه وتحمل "بلينا"......

– 3 –

ويضيق الأمل بالانفراج بعد هزيمة الخامس من حزيران 1967. كما يضيق صمام قلب أمل بعد ولادتها الثانية، إلى حدّ بعيد. لم يعد الدم يمشي جيداً في العروق، وأصبحت بحاجة إلى جراحة عاجلة لتوسيع هذا الصمام.

ويتبين، فيما بعد، أن هذه المداخلة الجراحية التي أشار بها طبيب ألماني زائر كانت وبالاً على أمل.......

وقد أبرز ياسين، من خلالها، ما يسمى بأخطاء الطب والتشخيص، التي تؤلم المرء وتباغته.

فجأة........

ولكن في غمرة هذه الصعوبات والمشاق برزت بارقة أمل من خلال مبادرة وزارة الإعلام، حيث كان يعمل ياسين، بتحمل نفقات سفر أمل وعلاجها في لا يبزغ..... ويشير ياسين، بحسرة شديدة، إلى أنه لم يستطع مرافقتها لأسباب مادية......

ولعله من المفيد هنا الإشارة إلى النقاط التالية:

ـ استطاع ياسين رفاعية، الروائيُّ المبدع، ومن خلال ثلاثة أسطر فقط، أن يعرب عن الأسى العربي إبان هزيمة حزيران، التي وصفها بالشنيعة:

"....كان يوماً أسود بالنسبة لكلينا، عندما صارت الطائرات الإسرائيلية، تحلق في سماء دمشق على علوٍّ منخفض، تحدياً واستهتاراً بمشاعر الناس، كنا في حالة لا تطاق....."

ـ معظم الأسماء التي أوردها الروائي في روايته، أتت كاملة مع ألقابها وصفاتها ومواقفها، مما يدعم مصداقية الرواية، ويجعل منها، في هذا الجانب، وثيقة لها أهميتها.....

ـ ضيق ذات يد معظم أصحاب القلم فهم لا يستطيعون مرافقة من يحبون ومؤازرتهم في محنهم.

ـ تطعيم الرواية، وبعفوية، بحكايات وأمثال من التراث الشعبي وقد جاءت في مواضع شتى بلغتها ولهجتها المحكية:

برضاي عليك عاملها دائماً معامله حسنه، دير بالك على حالك.......

ما بتبطل عاداتك يا نسونجي......

ـ 4 ـ

ويثمن ياسين دور جريدة النهار، التي كانت تنشر شعر أمل، عندما فتحت باب الاكتتاب على صفحتها الأولى لجمع تكاليف العمل الجراحي الذي سيجرى لها، ويصفه بالنبيل، والذي تكرس في نبله من خلال أشخاص كانت لهم مواقفهم التي سجلت لهم "كانت أمل تجد دائماً من يساعدها....."

وتطل الحرب الأهلية اللبنانية برأسها، متزامنة مع آلام أمل وآلامه.

فقد خربت هذه الحرب العبثية ـ كل شيء، وكانت تداعياتها على الناس قاسية جداً، ولكنها كانت على أمل أقسى من كل شيء، فقد تعطلت حياتنا مثل بقية الناس، إن لم يكن أكثر، وخصوصاً عندما تشتد الحرب، ويجري تبادل قذائف المدفعية بين الجانبين، فتضطر أمل إلى النزول إلى القبو مع

ولديها، ثم تهدأ الحالة، فتصعد من جديد، وهكذا على مدار الساعة، صعوداً ونزولاً، نزولاً وصعوداً، فأرهقها ذلك أي إرهاق وأرق صمامها الاصطناعي أيضاً....

لقد أخذت حرب لبنان مساحاتٍ واسعةً في كتابات ياسين رفاعية فقد برزت في (الممر) 1978 كأول انعكاس للحرب اللبنانية في الرواية السورية، من موقع الأحداث، وهذا يمنحه ـ كما يقول سمر روحي الفيصل ـ ميزة معايشة الحرب، والاكتواء بنارها. وفي (دماء بالألوان) 1983 وفي (امرأة غامضة) 1993 وغيرها ما يبرز هذه المعايشة.

– 5 –

تشكل رواية (الحياة عندما تصبح وهماً) في أبرز معالمها سيرة ذاتية، ليس لياسين رفاعية وأمل جرّاح فحسب، بل لكليهما، في إطار علاقتهما الزوجية، ولهم، مع ولديهما وبعض الأقارب والأصدقاء، في إطار الأسرة.... وفي مواضع كثيرة يذكر ياسين، إن تلميحاً أو تصريحاً، كثيراً ما يكون من الوقائع والمواقف المباشرة وغير المباشرة.

ولا ريب أن ذلك أضفى على الرواية رونقاً خاصاً، وإن كان مشوباً بل مسربلاً بالحزن، ولكنه جعلها أكثر غنى وواقعية، كان أساسها الصدق وسنامها الجرأة.

"....وإن كنت مقصراً في واجباتي، حيث تركت لها الاهتمام بكل شيء، وحملتها ـ من دون قصد ـ مسؤولية حياتنا جميعاً....."

".....تذكرت الآن كيف دخلت هذه المرأة حياتي مصادفة، وتزوجت بها مصادفة، وتآلفت وإياها إلى حدٍ عجيب، تآلفاً أصبح فيما بعد أعمق بكثير من الحب. كنت بحاجة إلى الاستقرار بعد ما عانيت تجارب حب فاشلة......"

"......كانت خجولة دائماً، حتى في أدق اللحظات الحميمة.

– 6 –

ويفسح لموضوع الغيرة مساحات في روايته:

".....ابتسمت، وقالت: أنت تغار!

"....لاحظت نظراتي التي زاغت حول الطبيبة الجميلة.... حدجتني بنظرة غاضبة قائلة: ما بتغير عاداتك....."

".....تذكرت مريضة السرطان التي عشقت طبيبها المعالج....."

- 7 -

وبصراحته المعهودة يقول ياسين:.... في الحقيقة لم يخطر ببالي الموت منذ فترة طويلة..... ويضيف في موضع آخر، على المرء في اللحظات الصعبة أن يترك أمره لله....

".....كم هذه الحياة مجرد وهم كبير، مجرد حلم نستيقظ منه على هذه اللحظة، لحظة الموت الذي لا يرحم أحداً، هذا الموت اللغز المجهول، العصيّ على التفسير، الذي يحيطنا بشموله المطلق، ولا نقدر على الاعتراض.... هذا الموت الذي يعرينا في اللحظة الأخيرة، حتى من ملابسنا، ويا للهول....."

".....يا ويلَ الإنسان من عقله، يأتي إلى الحياة من دون رغبته ويصبح له أبوان لا يعرفهما، ويختاران له اسماً يفرض عليه، وقد لا يحبه فيما بعد، ويموت من دون أن يسأله أحد لماذا سيموت، ما هذه الحياة؟....."

- 8 -

أكاد أجزم، كما ألمحت سابقاً، أن ياسين رفاعية أرخ لحياته وحياة زوجته بما يشبه اليوميات أو المذكرات أو السيرة الذاتية، بغض النظر عن القالب المنهجي في ذلك، وهو - بذلك - وضع بين يدي القراء ما يرغبون في قراءاته والإطلاع عليه، ولاسيما أن ياسين وأمل علمان من أعلام الأدب والفكر في بلادنا، ونحن أحوج ما نكون للتعرف عليهما وعلى مكوناتهما وتكوينهما، فكيف إذا جاء صادقاً وشفافاً وجريئاً بلسان أحدهما أو نقلاً عنه.....

- زاغت نظراته حول الطبيبة الجميلة، وكان يتحين لحظاتٍ خاطفةً كي ينظر إلى تلك السيدة الجميلة، وهي بملابس نومها الخفيفة.... وترك يده مشدودة على يدها...... ويطلب، أخيراً، أن تسامحه على كل إساءاته وخياناته وكذبه.....

- كم صبرت عليَّ أمل، وكم كانت رحيمةً بي ولم أكن رحيماً بها، تتعب لأرتاح، تسهر لأنام، تستيقظ قبلي للاهتمام بالبيت ثم.... كنت لا أقول لها كلمة شكر.....

- وأنت يا زوجي العزيز: هكذا اكتشفتك وعرفتك من جديد، أنت توجد عند الملماتِ والصعاب، توجد بكل عطفك ومحبتك، كم أنا محظوظة بك.....

وغني عن القول، في هذا السياق، تفصيل العلاقة مع شقيق أمل وشقيقتها، وموضوعية أمل وياسين بهذا الاتجاه، فقد استطاع ياسين أن يكون محللاً نفسياً وعالم

اجتماع في الوقت عينه.

- 9 -

وفي إطار السيرة الذاتية لأمل جراح الشاعرة والإنسانة، غير التي أسلفناها، يقف قارئ رواية ياسين رفاعية عند كثيرٍ من صفاتها وخصالها، فقد كانت محبوبة الجيران، وذكية ، شغوفةً بنفسها إلى حدِّ التطرف، تكره أفلام الرعب، وتحب الموسيقا، وتحتفظ بورقة الروزنامة لتقرأ ما كتب خلفها من حكم وأقوال، وكانت تخاف من الشيخوخة،.... ولها رواية (خذني بين ذراعيك) التي فازت بجائزة مسابقة مجلة الحسناء، وكانت الرواية قد ولّدتْ في نفس ياسين في حينه، مشاعر خاصة في إطار إشكالية العلاقة بين البنت والأب في غياب الأم المتوفاة.... إضافة لمجموعات شعرية خمس...... وفاتها....

لعلَّ كثيرين ظنوا أن ياسين قد استنفد في ثلاثيته (نصوص في العشق) مفردات اللغة وألفاظها، ولكنه أثبت، والألم يعتصر قلبه ويهد كيانه، أن الحب يفعل المعجزات، فهو بهذا المعنى قادرٌ على رفد نصوصه بالمزيد من العبارات الموحية والجمل المؤثرة.........

".....هذه المرة الأولى في حياتي أراها عارية بهذا الوضوح، لم تتعر أمامي بهذا الوضوح قط..... هاهي أمامي كما خلقها الله، بكل جمالها الآسر، وبكل بياضها...... لم أظن أن جسدها أبيض كالثلج، كأنها جوهرة بيضاء ممددة أمامي، بيضاء كالورد الأبيض، بيضاء كالورق الذي كتبت عليه قصائدها، بيضاء كالزنبق الذي كانت تحبه، بيضاء كالياسمين، بيضاء كالقرنفل، بيضاء كالأمنيات الجميلة، كالنفس الطاهرة....."

- 10 -

ويصف ياسين رفاعية بمفردات صادقة وشفافة ومختارة، تكاد تشكل معجماً لا نبالغ إذا قلنا (ماركة مسجلة باسمه) يصف المشهد الرهيب، عندما تولى تغسيل أمل إثر

- 11 -

ولعل ياسين رفاعية، دون سواه فيما أعلم من الروائيين، خصص لموضوع المقبرة والأموات في مقاربة ومباعدة للخيال صفحات، أدار الشخوص على مسرحها، وهو منهم، ببراعة لافتة، وطرح ـ من خلالها ـ

تساؤلات مختلفة: الخوف (من يخاف مِنْ مَن)، ارتفاع أسوار المقابر، حكاية الذي مات في كفنه، سرقة جثث الموتى،..... ولكن، بالمحصلة، المهم أن نؤمن.... الإيمان بالله هو النجاة دائماً.......

– 12 –

فلا غرابة، وقد جمعهما هذا العشق، أن يتوهم أن لوثة من جنون قد أصابته فهو ـ وكما وصفه خليل الخوري منذ خمسين عاماً ـ شديد الحساسية يعاني في حياته معاناة فتنعكس صورها على إنتاجه وفي كل كتاباته، إنه واحدٌ من جيل القلق والمأساة، يحمل في نفسه كل خصائصه وكل تناقضاته، قلق، حزين، باحث أبداً عن القيم في عصر أكثر الأشياء فيه تبدلاً هي القيم، فهل بات ياسين، رغم كل ذلك، يرى بعين أمل، على مرضها، أن الحياة ليست وهماً وأن العالم كله رجاء وأمل يتجدد كل يوم، وأن الإنسان يتوازن بالحب؟......



بعيون السينما نرى

مهرجان دمشق السينمائي الدولي الخامس عشر.. البحث عن العالمية

سليمان أوصمان

نال الفيلم الإيراني " انه الشتاء" للمخرج رافي بيتس ذهبية مهرجان دمشق السينمائي الدولي في دورته الخامس عشر للأفلام الروائية الطويلة (2007.11.10/1) ، بحضور وفود من 46 دولة عربية وأجنبية ، ونال الفيلم السوري "خارج التغطية " للمخرج عبد اللطيف عبد الحميد برونزية المهرجان . أما الفضية فذهبت للفيلم التركي " أزمان ورياح" للمخرج رها اردم . في حين حصل الفيلم المصري " شقة مصر الجديدة " للمخرج محمد خان جائزة أفضل فيلم عربي . والفيلم التونسي " كحلوشة" للمخرج نجيب بالقاضي جائز لجنة التحكيم الخاصة .

حصد الممثل الأرجنتيني خوليو تشافيز عن دوره في فيلم " الآخر" جائزة أفضل ممثل فيما نالت بطلات الفيلم اللبناني " سكر بنات" جائزة أفضل ممثلة . وذهبت جائزة أفضل إخراج(باسم مصطفى العقاد) إلى المخرج ماركو بيلوتشيلو عن فيلمه " مخرج حفل الزفاف" .

كانت الأفلام القصيرة لديها أيضا نصيب من الجوائز فنال الفيلم الفر نسي " ارفع سماعة الهاتف" للمخرج مانويل شابيرا ذهبية المهرجان ، وحصل المخرج السوري الشاب جود سعيد على فضية المهرجان عن فيلمه " مونولوج" ونال البرونزية فيلم الرسوم المتحركة الهنغاري" وقائع المحاكمة" للمخرج "زوتان فارغا". ومنحت لجنة التحكيم جائزتها

الخاصة للفيلم المغربي " الصرخة الأخيرة" للمخرج حميد باسكيت

لجنة التحكيم والمهمة الصعبة

ضمّت لجنة التحكيم كوكبة من السينمائيين العرب والأجانب بمختلف اختصاصاتهم واتجاهاتهم مما أعطى قوة وثقة للمهرجان مما ضاعف رغبة إدارة المهرجان بتنويع لجنة التحكيم وتوسيعها ، وقد ترأسها المخرج الروسي "كارين شاخنازاروف" وعضوية كل من المنتج السينمائي الايطالي إينزو بورتشيللي، والممثلة المصرية ليلي علوي، الممثلة التونسية هند صبري، الممثلة مايبفا باسكالي، الممثلة الفنزويلية فرانسواز بريون، والمخرج والكاتب السينمائي السوري رفيق الصبان ، المخرجة الممثلة السورية واحة الراهب، الممثلة ميشيل فالي والمخرج رمضان سليمان من جنوب أفريقيا.

أما عضوية لجنة تحكيم الأفلام القصيرة فتألفت من المصور السينمائي البرتغالي الزو روك والإعلامية والناقدة السورية رندة الرهونجي والمخرج السينمائي السوري نضال دبس وأخيرا عبد اللطيف العصادي مدير الخزانة المغربية وكاتب عام لصندوق دعم الإنتاج السينمائي المغربي .

تكريم الأبطال والنجوم

كرم المهرجان كعادته نخبة من فرسان السينمائية العربية والأجنبية الذين كرسوا حياتهم في خدمة السينما لهذا استحقوا الثناء والتقدير وشملت قائمة المكرمين أسماء لامعة في العمل السينمائي .وهم: الفنانة اللبنانية صباح، المنتج المصري عادل حسني ، الممثلة الصينية جواناكو، الفنان السوري دريد لحام، الكاتبة غادة السمان، التي اعتذرت عن الحضور بسبب وفاة زوجها ، الممثل الروماني مارسيل يورتيش، والنجمة الفرنسية فرانسواز بريون، والممثل الأمريكي جون فيليب لو، ونجمة السينما العالمية سيدني روم والممثلة المصري ميرفت أمين . وكرم أيضا في حفل الختام عدد من السينمائيين والعاملين في الحقل السينمائي : المخرج نبيل المالح، بندر عبد الحميد، محمود عبد الواحد، زهير الداية، محمد الحريري، محمود جبر ، تحسين القوادري، حسن عزالدين وديع يوسف، وصباح الجزائري، ومن العراق محمد شكري جميل ، ومن مصر الفنان محمود عبد العزيز.

التظاهرات المرافقة

رافقت المهرجان مجموعة من التظاهرات والحفلات السينمائية المتنوعة بالإضافة إلى مسابقتي الأفلام الطويلة والقصيرة حيث أقيمت تظاهرة ذاكرة السينما العالمية "الدرر الثمينة" وأفلام النجمة الألمانية مارلين

ديتريش وتظاهرة المخرج السويدي الكبير إنغمار بيرغمان وأفلام تظاهرة المخرج الايطالي مايكل انجلو انطونيوني ،وأفلام الفس برسلي وأفلام تظاهرة البرنامج الرسمي قدم خلالها مجموعة من الأفلام العالمية الحديثة منها حاصلة على أوسكار أفضل فيلم أجنبي مثل " التصادم" 2006 و"حياة الآخرين" 2007 .كما أقام المهرجان تظاهرة فيلم السوق الدولي . وأفلام "غالا نايت" وتظاهرة مهرجان المهرجانات وعلى الصعيد السينما السورية هناك تظاهرة الثنائي دريد ونهاد وتظاهرة المؤسسة العامة للسينما وأفلامها المعاصرة ، وتظاهرة المخرج السوري العالمي مصطفى العقاد.

وحظيت السينما المصرية بنصيب أكبر من خلال تظاهرة "السينما المصرية 2006 و2007"، و"تحية إلى الكاتب المصري عبد الحي أديب" وتظاهرة "100 سنة سينما في مصر"، كما تم تكريم السينما الفرنسية بتحية إلى المخرج الفرنسي لوي مال وتظاهرة السينما الفرنسية الجديدة إضافة إلى تظاهرة مهمةً لـ "موسفيلم" الاستديو السينمائي العريق وأخيراً تظاهرة السينما الجزائرية وعروض خاصة للأطفال .

هوامش سينمائية:

. جائزة المهرجان على شكل منحوتة امرأة مطموسة المعالم تتفرج على شريط سينمائي يخرج من وردة دمشقية.

. "المهرجان" نشرة يومية مرافقة لفعاليات الدورة الخامسة عشرة لمهرجان دمشق السينمائي الدولي .

." أربعة شهور .ثلاثة أسابيع ويومان " فيلم الافتتاح الحاصل على السعفة الذهبية في مهرجان كان الدولي 2007 المخرج الروماني كريستيان مونغيو .

- "زواج تويا "فيلم الختام الحائز على جائزة الدب الذهبي في مهرجان برلين 2007 للمخرج وانغ كوانان .

- رافق المهرجان معرض للآلات السينمائية النادرة للعارض محمود حديد.

- حفل الافتتاح والاختتام من إخراج ماهر صليبي (ممثل ومخرج مسرحي).

- شعار المهرجان " بعيون السينما نرى "

- مجموعة من الندوات أهمها : ندوة الديجتال وندوة الضوء والظل بين فني السينما والرواية

. شاركت سورية في المسابقة الرسمية بفيلمين هما " خارج التغطية " للمخرج عبد اللطيف عبد الحميد و" الهوية" للمخرج غسان شميط.

. قدمت العروض في صالات دار الأسد

للثقافة والفنون و صالات سينما الشام ومسرح الحمراء ومسرح راميتا وصالة الكندي والمركز الثقافي الفرنسي.

